

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DES MASQUES ET DES MARQUES, APRÈS LA CATASTROPHE :
ÉTUDE COMPARÉE DES ŒUVRES DE NORMAND CHAURETTE ET DE DANIEL DANIS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
LUDIVINE VÉRICEL

JUIN 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Shawn Huffman, mon directeur de mémoire, qui m'a soutenue tout au long de ce travail avec beaucoup de patience et de bienveillance.

Merci aux amis Montréalais, Lara, Quentin, Aurélien, Julia, Paul.

Merci à Fanny, Fabien, Jeff, Alix.

Merci à mes parents, à Bernard.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
RHAPSODIES DE LA MÉMOIRE : ENTRE CONFLIT DES CODES ET CRISE DU DRAME.....	13
1.1 Présentation des analyses d'André Belleau.....	14
1.2 Le conflits des codes dans le théâtre québécois	18
1.3 Le conflit des codes dans le théâtre de Normand Chaurette et de Daniel Danis.....	24
1.4 Le théâtre québécois des années 1980 au crible de la crise.....	27
1.5 La forme rhapsodique dans le théâtre de Normand Chaurette et de Daniel Danis.....	29
CHAPITRE II	
CATASTROPHE ET DÉTERRITORIALISATION	33
2.1 Exils, déplacements, érosions.	34
2.2 De l'exil intérieur aux devenirs multiples.....	38
2.3 Déterritorialisation des langues : glossolalies.....	59
CHAPITRE III	
LES DEVENIRS DU REVENANT	70
3.1 Intensités du sensible et présences spectrales : implosions, explosions.....	71
3.2 La forme du rituel.....	77
3.3 Mémoire, mythe, histoire	85
CONCLUSION	97
APPENDICE A	
CONFLIT DES CODES DANS L'OEUVRE DE NORMAND CHAURETTE	111
APPENDICE B	

CONFLIT DES CODES DANS L'OEUVRE DE DANIEL DANIS	114
APPENDICE C	
FORME RHAPSODIQUE DANS L'OEUVRE DE NORMAND CHAURETTE.....	118
APPENDICE D	
FORME RHAPSODIQUE DANS L'OEUVRE DE DANIEL DANIS	121
BIBLIOGRAPHIE	124

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Oeuvres de Normand Chaurette

<i>H</i>	<i>Rêve d'une nuit d'hôpital</i>
<i>PP</i>	<i>Provincetown, Playhouse</i>
<i>FA</i>	<i>Fêtes d'automne</i>
<i>SoCM</i>	<i>La société de Métis</i>
<i>FLA</i>	<i>Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues</i>
<i>ScE</i>	<i>Scènes d'enfants</i>
<i>LR</i>	<i>Les Reines</i>
<i>JEC</i>	<i>Je vous écris du Caire</i>
<i>PI</i>	<i>Le Passage de l'Indiana</i>
<i>SMII</i>	<i>Stabat Mater II</i>
<i>PN</i>	<i>Petit Navire</i>
<i>PK</i>	<i>Le Petit Köchel</i>

Oeuvres de Daniel Danis

<i>CC</i>	<i>Cendres de Cailloux</i>
<i>CL</i>	<i>Celle-là</i>
<i>PPI</i>	<i>Le Pont de pierres et la Peau d'images</i>
<i>LL</i>	<i>Le langue-à-langue des chiens de roche</i>
<i>TO</i>	<i>Terre océane, roman-dit</i>
<i>Ma</i>	<i>Mille anonymes</i>
<i>CDD</i>	<i>Le chant du Dire-Dire</i>
<i>E</i>	<i>E, roman-dit</i>
<i>SCh</i>	<i>Sous un ciel de chamaille</i>
<i>K</i>	<i>Kiwi</i>
<i>Bl</i>	<i>Bled</i>

Ouvrages critiques

<i>AO</i>	<i>L'Anti-Oedipe</i>
<i>MP</i>	<i>Mille plateaux</i>
<i>DR</i>	<i>Différence et répétition</i>
<i>HF</i>	<i>Histoire de la folie à l'âge classique</i>
<i>TQI</i>	<i>Théâtre québécois I</i>
<i>TQII</i>	<i>Théâtre québécois II</i>

RÉSUMÉ

Ce mémoire est né du désir de comprendre le rôle du motif de la *catastrophe inaugurale* dans les *rhapsodies de la mémoire* du théâtre québécois des années 1980 à nos jours. Pour cela, nous avons choisi un corpus d'envergure, c'est-à-dire les œuvres complètes de deux auteurs qui marquent fortement le paysage théâtral contemporain : Daniel Danis et Normand Chaurette. Notre travail de recherche fait apparaître le caractère structurant du motif non seulement au sein des pièces considérées séparément, mais aussi dans l'ensemble des œuvres. En effet, celles-ci s'articulent autour d'une même problématique. Elles inscrivent leur cheminement dans sa remise en jeu, et le redéploiement autour de celle-ci d'un nombre limité de motifs. Notre démarche comparatiste nous permet de mettre en valeur les choix et les partis esthétiques des deux auteurs en montrant la complémentarité de démarches rarement rapprochées. Au sein des deux œuvres, la catastrophe inaugurale provoque les mouvements qui animent le texte. Le premier que nous identifions est « horizontal » : la catastrophe déclenche le mouvement des corps dans un espace donné. Nous l'abordons à l'aune du concept de « déterritorialisation » élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Édipe* et *Mille Plateaux*. Ce mouvement est situé au sein d'un espace territorial caractérisé par une certaine organisation sociale, dont il va venir éprouver les rapports de pouvoir. Au sein du texte, ce mouvement est lui-même emporté par un autre : celui du retour. Les œuvres de notre corpus présentent en effet une dimension métapoétique, et réfléchissent sur leur propre genèse. Au centre de cette réflexion se trouve à nouveau l'événement catastrophique, qui, par son intensité, vient confronter le langage au silence de l'expérience sensible. C'est à l'aune du concept de « répétition », élaboré par G. Deleuze dans *Différence et répétition*, que nous interrogeons la dimension métapoétique de la forme rhapsodique, cherchant à comprendre comment le langage met en scène l'opération de sélection par laquelle il est parvenu à sa propre forme stylisée. Loin de résoudre les paradoxes qu'elle met en scène, la rhapsodie épouse les conflits qu'elle représente pour remettre sans cesse en jeu les interrogations qui la travaillent : comment transmet-on la mémoire catastrophique ? Quels rôles l'écriture dramaturgique peut-elle tenir dans cette transmission ?

Mots-clés : dramaturgie québécoise des années 80 à nos jours, mémoire, catastrophe, rhapsodie, conflit des codes, mouvement.

INTRODUCTION

À partir des années 1980, le théâtre québécois se replie sur la sphère de l'intime et se livre à l'exploration de scènes intérieures, notamment de la mémoire. Ce recentrement s'accompagne de changements esthétiques majeurs, qui participent d'un mouvement plus large de la modernité théâtrale, autour d'un renversement identifié par J.-P. Sarrazac : la catastrophe est devenue inaugurale¹. Que se passe-t-il en effet ? La temporalité, au lieu d'être orientée de façon linéaire vers un retournement final, s'organise désormais autour d'une catastrophe passée. D'où la crise corollaire de l'esthétique classique : l'action ne peut plus participer à l'élaboration d'une fable orientée vers un dénouement. Au contraire, elle s'étiole. Ainsi, c'est la catégorie du « sens » tout entière qui va être remise en cause : il n'est plus désormais question d'un sens unique, d'une direction. La fable éclate en une multitude de « microactions », elle se ramifie, se fragmente, erre. De la même manière, le dialogue, s'il ne sert plus à construire cette action, perd son efficacité. L'immobilité, la stagnation, incitent à l'introspection. Le dialogue devient alors de plus en plus monologique, les répliques s'espacent et l'échange devient plus ardu. Encore, le personnage n'est plus construit et défini par son rapport à l'action d'ensemble : il se voit désormais doté d'une intériorité. Le personnage gagne ainsi en profondeur ce que la pièce conquiert d'épaisseur temporelle. Et cette épaisseur, on le comprend, est liée à l'irruption du passé dans un drame qui n'est plus orienté vers l'avenir.

¹ « Derrière ces catastrophes non plus finales mais inaugurales se joue ce que JPS nomme « la grande conversion du théâtre moderne et contemporain » in Jean-Pierre Sarrazac (dir. publ.), Hélène Kunst, Catherine Naugrette, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2005, p. 39.

La notion pivot de ce bouleversement est celle de « catastrophe ». On appellera « catastrophe » le renversement de situation qui est, selon Aristote, le but visé par la tragédie². Ce renversement peut désigner à la fois le passage du mieux au pire ou du pire au meilleur, mais Aristote va préférer, dans la tragédie, le renversement du meilleur au pire, qui permet véritablement la catharsis, c'est à dire la libération des émotions en provoquant chez le spectateur les sentiments de « crainte » et de « pitié »³. Or, dans le théâtre moderne, on trouve fréquemment la catastrophe *au début* : le retournement de situation a déjà eu lieu, et ce renversement *introduit* une temporalité nouvelle, sans orientation, qui peut être qualifiée d'une temporalité *de crises*. Vont se succéder alors des catastrophes multiples, sans qu'aucune ne marque désormais un climax. Autrement dit, le drame moderne ne cherche apparemment plus la catharsis. Il cesse de diriger les émotions du spectateur vers une apothéose et installe un climat général, une ambiance d'ensemble qui ne cherche plus à « libérer » des émotions, préférant plutôt montrer leur caractère lancinant ou insaisissable. Simultanément, cette catastrophe inaugurale libère des potentiels créatifs. Elle équivaut en quelque sorte à une *tabula rasa* : quel théâtre reconstruire alors qu'éclate « le bel animal aristotélicien » ? Que faire désormais des personnages, de l'action, de la fable ? Que faire alors de la parole ? Le théâtre devient le lieu des possibles, émancipé pour le meilleur, selon Jean-Pierre Sarrazac, de ses carcans traditionnels⁴. Il se démultiplie alors en chantiers

² « Pour fixer rapidement une limite [de longueur], l'étendue qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur à travers une série d'événements se succédant selon la vraisemblance ou la nécessité, offre une limite satisfaisante » in Aristote, *Poétique*, Paris, Livre de poche, 2009, p. 97.

³ Selon la définition d'Aristote, la tragédie est « une imitation de personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre » in *La Poétique*, p. 93. Le Livre XIII cherche à dégager l'agencement le plus propice à provoquer les sentiments de pitié et de crainte, et montre que c'est le passage du bonheur au malheur qui est le plus efficace : « il faut donc [...] que le retournement de fortune se fasse non pas du malheur vers le bonheur, mais au contraire, du bonheur vers le malheur » in *La poétique*, p. 103.

⁴ « Le théâtre, le drame forc[e] ses propres frontières, porté hors de lui-même, se débordant lui-même afin de sortir de la peau de « ce bel animal » où, dès l'origine, on a voulu l'enfermer. Le théâtre, le drame regardant du côté du roman, du poème, de l'essai afin de se réaffranchir sans cesse de ce qui a toujours été sa malédiction : son statut d'art « canonique. » in Jean-Pierre Sarrazac (dir. publ.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, p. 19.

hétérogènes, travaillant sur de nouvelles problématiques : la prise en compte du silence dans les textes dramatiques, ainsi que l'essor de la mise en scène, conduisent à de nouvelles réflexions sur le corps. Le statut du texte change aussi, alors que celui-ci devient un matériau parmi d'autres dans un théâtre de plus en plus axé sur les pratiques scéniques. L'importance de l'auteur dramatique diminue face à l'essor du metteur en scène. Le corps apparaît véritablement au théâtre à travers le travail de la mise en scène, révélant la dimension matérielle du langage dont on redécouvre le rythme et la vocalité.

Or, la problématique de la mémoire, qui prend une grande importance dans le théâtre québécois des années 1980, bouleverse encore une fois le rapport à la temporalité, et conduit à son tour à des changements esthétiques. Elle vient en effet confronter le théâtre à la question de la rétrospection : il s'agit désormais de raconter la mémoire. Se trouve encore, en arrière-plan, la catastrophe inaugurale, dans la mesure où le récit cherche dans la plupart des cas à relater un événement traumatique. À cette catastrophe succède un temps de crise : mais voilà que le narrateur, ou le récitant, se trouve désormais comme en surplomb, situé dans un « hors-temps » rendu apparent, qui est souvent le temps même de la représentation. Ainsi, cette temporalité errante, éclatée, paradoxale, est ressaisie par le récit qui cherche à recréer une unité autour d'un questionnement dès lors décentré : comment raconter le passé ? Et généralement plus précisément : comment raconter l'expérience traumatique ? On le voit, le renversement touche à la métathéâtralité, puisque ici le théâtre joue à se demander *comment* il va nous raconter la catastrophe. Celle-ci est donc désormais à la fois « inaugurale » et « finale », c'est-à-dire à la fois le déclencheur et l'objectif de la parole. Mais entre-temps, elle s'est dédoublée voire démultipliée; de la catastrophe « vécue » à la catastrophe « racontée », toute une série de changements ont eu lieu, et davantage, puisque le théâtre est un art de la répétition, chaque récit de la catastrophe va « reconstruire » cette dernière.

Si le récit de la mémoire se situe dans un certain « présent », il contribue à réactualiser, à « rejouer » la catastrophe. Ce changement déplace aussi le questionnement esthétique. Tout d'abord, il replace le texte au cœur de la représentation théâtrale. Ce faisant, il pose de nouveaux enjeux à la scène. Comment relever le défi du statisme ? Paradoxalement, ce

théâtre qui donne une place centrale au travail d'écriture est amené, dans l'optique de la représentation, à donner une importance capitale à la voix, et par ce fait à prendre en compte la question du rythme, de l'oralité, de la musicalité du texte. En faisant apparaître l'énonciateur, le récit va aussi rattacher la mémoire au corps. Enfin, elle montre une mémoire « habitée », plurielle. C'est ainsi la dimension collective de la mémoire qui est mise en scène, ce qu'elle raconte de la manière qu'ont les êtres de se transformer les uns et les autres, jusqu'à cette ultime transformation qui opère au sein du récit adressé. Il faut cependant apporter ici une précision quant à la terminologie que nous adoptons. L'expression « récit théâtral de la mémoire » peut en effet prêter à confusion. Au théâtre, ce « récit » n'est jamais purement narratif, il est toujours une forme hybride, oscillant entre narration et dialogue. Pour qualifier cette forme hybride, nous aurons donc recours au concept de rhapsodie, élaboré par Jean-Pierre Sarrazac dans *L'avenir du drame*⁵.

Ainsi, le langage d'une part crée et recrée la mémoire, et d'autre part le récit du souvenir a un certain effet dans le présent. Or, dans le cadre de la mémoire catastrophique, le récit n'est jamais anodin : s'il cherche à exprimer une violence qui a été subie ou commise, il s'articule au sein de rapports de pouvoir qui sont eux aussi doubles, touchant d'une part à ce qui a eu lieu, c'est à dire à la catastrophe « vécue », et d'autre part, à ce qui est rapporté, plus précisément au récit de la mémoire. Il faut considérer que ce rapport de pouvoir ne s'inscrit pas dans un système binaire d'opposition. Il agit de manière plurivoque au sein de réseaux sociaux donnés. Ces réseaux mettent en scène un monde sensible, dans lequel les relations engagent des corps. On verra que le récit de la mémoire est aussi lié à l'énonciation et à l'appréhension du corps au sein de ces réseaux. Il faudra envisager ici la singularité de chaque récit qui vient questionner des enjeux spécifiques. C'est donc ce lien complexe entre le récit de la catastrophe, et la problématisation de cette mise en récit qui sera identifié, décrit

⁵ Paris, Circé, 1999, 212 p. La rhapsodie désigne en effet les pièces dans lesquelles apparaît la voix de l'« auteur-rhapsode ». Cette voix apparaît en filigrane dans les œuvres qui utilisent le procédé du montage pour agencer différents fragments : elle en est l'instance organisatrice. Nous reviendrons plus longuement sur ce concept dans notre première partie, en montrant sa pertinence dans le cadre des pièces de notre corpus.

et analysé dans cette recherche. Plusieurs questions fondamentales guideront notre réflexion : tout d'abord, dans quelle mesure la mise en récit est-elle indissociable de son contexte d'énonciation ? Quels sont les conflits au sein desquels elle s'élabore ? Par ailleurs, si la catastrophe est un bouleversement radical, quels sont les mouvements qu'elle déclenche ? Et comment le récit, par la mise en scène l'encadrement de ces mouvements, donne-t-il à penser le rôle de la dramaturgie ?

À partir des années 1980, les dramaturgies portant sur le thème de la mémoire se multiplient. Celle-ci travaille les œuvres des grands noms de la décennie, Michel Marc Bouchard, René Daniel Dubois ou encore Normand Chaurette, et apparaît comme un fil conducteur qui va mener aux années 1990, caractérisées par l'« exploration des territoires de l'intime⁶ » des écritures de Daniel Danis, Carole Fréchette, ou encore Abba Fahroud. Ce thème inspire encore au début des années 2000 des auteurs tels que Wajdi Mouawad ou Larry Tremblay. Cette multiplicité nous place face à un certain nombre d'écueils. D'une part, choisir de regrouper un trop grand nombre de pièces nous empêcherait de saisir les enjeux particuliers, la spécificité de chacune. De l'autre, en nous centrant sur un corpus trop réduit, on risquerait de passer à côté du caractère structurant de ce motif qui donne une certaine cohérence à des propositions esthétiques apparemment éloignées. Ainsi, le choix de deux auteurs nous permettra de mettre en place une approche comparatiste qui permet d'éclairer, par un jeu de contrastes et de similitudes, les mécanismes des œuvres. Simultanément, cette restriction s'avère nécessaire et nous permet de prendre en considération la particularité du style, des écritures, et à prendre acte des recherches poétiques et des évolutions qui les travaillent. Ainsi, nous avons choisi de centrer notre étude sur deux auteurs majeurs dont les œuvres explorent et problématisent la question de la représentation de la mémoire : Normand Chaurette et Daniel Danis. Notre but est donc aussi de construire une méthode d'analyse pouvant être mise à l'épreuve dans d'autres contextes de recherche.

⁶ Marie-Christine Lesage, «La dynamique de la mémoire: fragmentation et pensée analogique», in *Le bref et l'instantané, à la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir. publ.), Ottawa, Les Éditions David, 2000, p. 176.

Le choix de notre corpus est motivé par un certain nombre de raisons. Ce sont deux auteurs ayant marqué fortement le paysage théâtral des années 1980 à nos jours. Normand Chaurette contribue au renouveau du théâtre québécois dans les années 1980, notamment par son utilisation d'une forme très narrative, qui va peu à peu devenir sa marque. Daniel Danis publie sa première pièce dans les années 1990, et connaît immédiatement un grand succès. Son théâtre est lui aussi très écrit, tout en mettant au cœur de ses recherches l'oralité, notamment par l'emploi d'une langue très particulière, qui travaille sur l'image, la sensation, et au réinvestissement d'une langue populaire et régionale mais transformée, poétisée. Comme on l'a signalé, la mémoire catastrophique apparaît de manière assez systématique dans leur œuvre, et conduit à des expérimentations formelles qui ont des traits communs comme, par exemple, l'hybridation du texte, l'utilisation du récit, le travail sur le rythme, mais aussi, du point de vue de la structure, la superposition de différentes strates temporelles et le jeu sur le brouillage entre ces niveaux.

Malgré ces traits communs, leurs écritures suivent des voies qui, à bien des égards, prennent des directions opposées, ce qui est d'autant plus stimulant dans le cadre d'une démarche comparatiste. Ainsi, les vastes étendues oniriques dépeintes par Daniel Danis contrastent avec les labyrinthes des maisons bourgeoises décrites par Normand Chaurette, ses espaces à moitié en ruine, menacés par l'engloutissement. Alors que chez Daniel Danis la catastrophe projette les êtres hors de leur terre, de leurs demeures, et les condamnent à errer sur une terre étrangère, chez Normand Chaurette l'enfer est à l'intérieur de la maison, espace plus ou moins carcéral où un crime s'est perpétré que l'on cherche à cacher mais qui corrompt l'atmosphère. Dans l'écriture de Daniel Danis, l'exploration de la mémoire est d'abord une expérience intérieure qui travaille à stimuler certaines zones d'intensité, cherchant à renouer avec l'expérience sensible, avec le corps; chez Normand Chaurette, si la parole prend source dans le corps, elle tend à s'en détacher, s'en libérer : c'est en quelque sorte le « chant » de l'incarcéré. Nous chercherons alors, à la lumière de ces points de rencontre et de ces directions opposées, à faire dialoguer ces œuvres pour voir quel éclairage mutuel elles s'apportent. Le questionnement autour de la représentation de la mémoire catastrophique constitue une des lignes de force de ces œuvres, leur donnant une cohérence d'ensemble, que nous voudrions dans un premier temps faire apparaître, pour nous livrer ensuite à l'étude

approfondie des pièces. Au fil de nos analyses, nous chercherons à tisser des liens entre les différentes œuvres, à montrer comment elles se répondent et s'enrichissent : notre réflexion fera ainsi dialoguer une vue d'ensemble avec une analyse détaillée cherchant à identifier et comprendre les évolutions qui animent les écritures de Daniel Danis et de Normand Chaurette.

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'études portant précisément sur notre problématique. Cependant, ces auteurs ont fait l'objet d'études approfondies qui vont guider notre analyse. Avant de présenter notre méthode, nous entendons faire état des grandes lignes de la recherche universitaire, pour tenter de nous situer dans cet horizon. En ce qui concerne la mémoire nous nous référerons notamment aux travaux de Marie-Christine Lesage⁷ pour le théâtre de Daniel Danis, à ceux de Bertrand Gervais⁸ et de Shawn Huffman⁹ pour le théâtre de Normand Chaurette. Nous nous intéresserons aussi aux espaces d'incarcération et aux corps souffrants identifiés par ce dernier dans le théâtre de Normand Chaurette¹⁰. L'hybridité textuelle a fait l'objet de nombreux travaux sur les deux auteurs. Nous pouvons déjà citer Pascal Riendeau¹¹ sur l'œuvre de Normand Chaurette, et Marie Aude Hemmerlé¹², sur celle de Daniel Danis. L'importance de la composante musicale dans le théâtre de Normand

⁷ Marie-Christine Lesage, « Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis », *Jeu*, vol. 78, 1996, p. 79-89.

⁸ Bertrand Gervais, « Les phasmes de la fin », in *L'imaginaire de la fin*, Montréal, Le Quartanier, 2009, p. 127-164.

⁹ Shawn Huffman, « Amputation, Phantom Limbs, and Spectral Agency in Shakespeare's Titus Andronicus and Normand Chaurette's Les Reines », *Modern Drama*, vol. 37, 2000, p. 64-78. Ou encore dans « L'affect en cachot: La sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois », thèse de doctorat, Université de Toronto, 1998, 409 f.

¹⁰ Shawn Huffman, « Modalities of Mourning: Lamentation and Traumatic Grief in the Theater of Normand Chaurette », *Quebec Studies*, vol. 37, 2004, p. 63-78.

¹¹ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit Blanche, 1997, 163 p. Voir aussi Pascal Riendeau, « Sens et science à la dérive dans Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues », *L'Annuaire théâtral*, vol 21, n° 21, 1997, p. 84-101.

¹² Marie-Aude Hémmérle, « Daniel Danis, Celle-là », in *Nouveaux territoires du dialogue*, Jean-Pierre Ryngaert et Jean-Pierre Sarrazac (dir. publ.), Arles, Actes Sud, p 132-136.

Chaurette a été étudiée par Hélène Jacques¹³ et Denyse Noreau¹⁴ notamment. Les caractéristiques de la parole « orale » du théâtre de Daniel Danis ont fait l'objet des études de Jane Moss¹⁵ et plus récemment de Gilbert David¹⁶. Les motifs du codage, du cryptage, de l'enquête judiciaire dans le théâtre de Normand Chaurette, ont été analysés par Shawn Huffman, Lucie Robert¹⁷ et Robert Dion¹⁸. Ces auteurs ont été assez peu rapprochés : ils ont cependant fait l'objet de deux études comparatistes qui portaient aussi sur le théâtre de Larry Tremblay. Dans son mémoire de maîtrise, « Le chant des muets : mémoire, parole et mélodie dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette, *Le Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis et *Les mains bleues* de Larry Tremblay »¹⁹, Hélène Bacquet s'intéresse au lien entre le récit théâtral de la mémoire et l'importance de la musicalité dans les pièces de son corpus. L'article « La vie en reste » d'Yves Jubinville²⁰ s'interroge sur la question du témoignage dans ces dramaturgies contemporaines. Notre étude cherche à interroger et rapprocher ces différentes analyses, pour découvrir les liens qui unissent le récit de la mémoire catastrophique, le corps blessé, la dimension orale ou musicale des pièces, et enfin les procédés d'écritures par lesquels ils sont mis en scène, autour du motif de la catastrophe inaugurale.

¹³ Hélène Jacques, « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens », *L'Annuaire théâtral*, n°30, p. 140-159.

¹⁴ Denyse Noreau, « *Le Stabat Mater II*, oratorio de la douleur », *Voix et images*, vol. 25, n°3, 2000, p. 471-485.

¹⁵ Jane Moss, « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole », in *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Betty Bednarsky et Irène Oore (dir. publ.), Québec, XYZ, p. 173-203.

¹⁶ Gilbert David, « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n°1, 2007, p. 63-81.

¹⁷ Lucie Robert, « Cryptes et révélations », *Voix et images*, vol. 27, n°2, 2002, p. 353-360.

¹⁸ Robert Dion, « Interprétation et processus judiciaire : Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans et Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues », in *Le moment critique de la fiction*, Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 89-111.

¹⁹ Montréal, Mémoire de Maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007, 110 f.

²⁰ Yves Jubinville, « La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Chaurette, Tremblay) », *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir. publ.), Québec, Les presses de l'Université Laval, 2004, p. 43-60.

Pour appréhender les mouvements provoqués au sein des textes par le motif de la catastrophe inaugurale, nous aurons recours à l'arsenal conceptuel élaboré par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, ainsi que dans les deux tomes de *Capitalisme et schizophrénie*, écrit en collaboration avec Félix Guattari. Ce philosophe a en effet consacré une œuvre considérable au mouvement et à la multiplicité : avant tout il montre que l'un n'est pas possible sans l'autre, c'est-à-dire que le mouvement est tributaire de la mise en tension de différents termes. Dans le cadre de notre étude, les concepts qui nous intéressent sont ceux de « déterritorialisation », lié à celui de « socius inscripteur », et de « répétition ». Ces concepts sont complexes, élaborés et développés respectivement dans *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*²¹ en ce qui concerne la « déterritorialisation », et dans *Différence et répétition*²² pour ce qui est de la « répétition ». Au fil de nos analyses, nous serons donc amenée à préciser et à affiner leur définition. Dans une première partie, c'est l'espace d'inscription littéraire dans lequel les œuvres de notre corpus prennent naissance qui va nous intéresser. Nous serons alors en mesure de proposer une première vue d'ensemble permettant d'observer la cohérence profonde des œuvres et les principales dynamiques qui les structurent, et qui feront l'objet d'analyses détaillées dans les deuxième et troisième parties. La deuxième partie cherche à saisir le mouvement qui se dessine au sein des textes à partir de l'espace d'inscription qu'ils mettent en scène. Enfin la dernière partie interroge la forme de la répétition au sein duquel est emporté le mouvement de déterritorialisation dans les rhapsodies de la mémoire catastrophique.

Dans quel espace littéraire prend naissance le motif de la catastrophe inaugurale dans le théâtre québécois ? Il s'agit d'abord de déterminer dans quelle mesure ce motif est symptomatique du tournant que l'esthétique dramaturgique connaît au Québec dans les années 1980, et s'il permet de tracer de nouvelles lignes de déterritorialisation. C'est à l'aune

²¹Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 494 p. ; IDEM, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 645 p. On y renverra dans le texte par les sigles *AE* et *MP*, suivis de la pagination.

²²Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2011. On y renverra dans le texte par le sigle *DR*, suivi de la pagination.

de la notion de « conflit des codes », élaborée par André Belleau, que nous aborderons l'histoire du théâtre québécois²³. En rapportant ses analyses sur la littérature québécoise au théâtre, nous faisons apparaître que ce dernier est animé par les mêmes conflits, qui engagent notamment des questions de la domination et de la légitimité, principalement autour de l'opposition d'une culture populaire et d'une culture sérieuse. Les œuvres des deux auteurs de notre corpus se situent alors dans la continuité de cette histoire littéraire en réinvestissant de manière singulière la notion de conflit des codes. Dans les années 1980, le motif de la catastrophe inaugurale marque cependant une rupture, avec l'avènement d'une forme rhapsodique et d'un théâtre dont les problématiques viennent croiser celles de la crise du drame qui débute en Europe à partir des années 1880, et dont les principaux aspects sont abordés dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*. C'est donc un espace dramaturgique en pleine mutation, où le conflit des codes subsiste certes, mais passé au crible de la crise et déterritorialisé, que notre analyse cherche à explorer. Au sein de cet espace, les œuvres de notre corpus laissent apparaître deux lignes de fuite singulières et pourtant étonnamment complémentaires, dont l'analyse va faire l'objet des deux parties suivantes.

La deuxième partie interroge les mouvements que le texte vient tracer sur la terre. Ici le concept de « socius inscripteur » permet d'envisager le territoire en termes d'agencement structurel dont « le problème fondamental » est « celui de l'inscription, du code, de la marque » (*AE*, p. 225). Le champ social est conçu avant tout comme une surface d'inscription sur laquelle les corps sont codés en fonction de leur rôle dans le processus de production. Mais par ailleurs « toute modification a son milieu associé qui va à son tour entraîner telle déterritorialisation par rapport au milieu d'extériorité » (*MP*, p. 71) : la catastrophe introduit cette déterritorialisation qui propulse le personnage hors du monde connu, entraînant à sa suite le langage et les corps suivant un processus de décodage et de recodage. Notre analyse suit ces trois moments, abordant le mouvement des personnages sur la terre à travers les

²³ Nous avons découvert les analyses d'André Belleau dans le séminaire de Lucie Robert « Problème de sociologie littéraire : conflit des codes », donné à l'UQAM lors de la session d'hiver 2010. La présente étude est donc largement tributaire de ce séminaire.

motifs de l'exil et de l'érosion, pour appréhender ensuite les transformations corporelles associées à cette déterritorialisation et enfin interroger la manière dont ces deux mouvements sont mis en scène et ressaisis par le langage. Vont apparaître deux figures du discrédit au sein d'espaces et de régimes de signes conflictuels : celle du paria chassé de sa terre et celle du fou incarcéré.

C'est qu'à travers le mouvement dessiné dans le texte par le corps déterritorialisé, l'écriture vient éprouver ensemble les limites des normes de l'espace donné et celles du langage. Le mouvement engagé par la catastrophe ébranle en effet tout le mécanisme du socius inscripteur : alors que le corps catastrophique passe d'un régime d'inscription à un autre (par exemple, de « jeune génie » à « fou »), ce sont tous les rouages du pouvoir qui sont donnés à voir dans le processus de l'exclusion sociale. Notre étude avance l'hypothèse que la mise en scène de ces rapports de pouvoir possède une dimension métapoétique : les écritures dramatiques, en faisant apparaître d'une part le cadre dans lequel viennent s'insérer les expériences limites, et d'autre part les conséquences de la transgression de ce cadre (l'exclusion sociale, le discrédit), font aussi état des différents champs de conflit au sein desquels elles ont vu le jour. En fait, elles se montrent en train d'élaborer leur *prise de parti*. Par prise de parti, nous entendons ici le fait qu'elles développent des *stratégies poétiques* permettant de désamorcer le monopole d'un langage normatif pour appréhender l'expérience déréalisante du trauma. Or, les stratégies des auteurs de notre étude sont à la fois opposées et complémentaires : dans l'écriture de Daniel Danis, le personnage va être mis en scène en train de tenter de s'approprier le langage pour parvenir à se nommer. Normand Chaurette, quant à lui, fait se jouer le drame de personnages sans cesse dépossédés de leur parole, prisonniers d'un secret innommable qui les engloutit. Les concepts de « socius inscripteur » et de « déterritorialisation » nous permettront de mettre l'accent sur l'indissociabilité de ces processus de décodage/recodage et des *univers sociaux* dans lesquels ils s'inscrivent.

Par ailleurs, ce mouvement « physique » ou horizontal du corps dans la machine sociale est inscrit dans un autre : celui du retour. En faisant apparaître la voix du « rhapsode », qui agence le texte, les textes affirment leur dimension métapoétique. L'événement

catastrophique vient alors permettre une problématisation du rapport du langage à l'informulé. La parole poétique s'élabore à travers la confrontation aux silences de l'expérience sensible et met en scène cette confrontation en racontant sa propre genèse. Dans l'œuvre des deux auteurs, cette genèse est envisagée par le biais du corps : c'est en lui que se déploient les champs de forces intensifs de la douleur et de la blessure. Et à nouveau, les deux auteurs vont suivre des directions opposées. L'écriture de Danis est sous le signe du débordement : d'abord du corps emporté malgré lui par la pulsion, conduisant à l'éclatement du personnage, et ensuite d'une parole qui vient ressaisir et se réappropriier sa démultiplication. À l'inverse, celle de Normand Chaurette implose, alors que grossit dans le corps le gouffre qui aspire le personnage en lui-même. Ce gouffre nourrit une parole délirante, théâtre-piège qui se referme sur le fou. Et simultanément, ces recherches marquent la volonté de ces deux auteurs de questionner la forme théâtrale, n'ayant de cesse d'interroger le rôle que peuvent jouer la dramaturgie et l'écriture de fiction pour transmettre la mémoire catastrophique.

CHAPITRE I

RHAPSODIES DE LA MÉMOIRE : ENTRE CONFLIT DES CODES ET CRISE DU DRAME

Avant d'aborder les œuvres de notre corpus, il nous faudra interroger l'espace dramaturgique dans lequel elles s'ancrent pour comprendre comment elles s'y situent, et dans quelle mesure elles le transforment. Si la dramaturgie québécoise a toujours été un lieu dynamique où se sont multipliées les expérimentations, les années 1980 marquent un certain tournant esthétique, auquel on associe volontiers le nom de Normand Chaurette. Comment comprendre ces mutations ? Tout d'abord en les situant dans l'histoire du théâtre québécois. Pour ce faire, nous nous servirons de la notion de conflit de codes qu'André Belleau a élaborée dans ses études sur la littérature québécoise. L'auteur y fait apparaître le rôle moteur joué dans cette littérature par la mise en tension de différents régimes de signes et par une interrogation constante sur la question de la légitimité. Cette tension est aussi à l'œuvre dans le théâtre québécois. Elle est d'ailleurs investie à son tour par les deux auteurs étudiés, qui se situent en cela de plain-pied dans l'histoire de la dramaturgie québécoise. Mais ce conflit de codes est passé au crible d'une crise théâtrale qui présente des points communs avec celle qui est théorisée en Europe par des critiques comme Jean-Pierre Sarrazac ou Jean-Pierre Ryngaert : les rhapsodies de notre corpus s'inscrivent donc à ce point de rencontre entre conflit des codes et crise du drame, conduisant le théâtre québécois vers l'exploration de nouveaux territoires.

1.1 Présentation des analyses d'André Belleau

André Belleau voit dans la littérature québécoise un lieu propice à l'affrontement des discours : « Une littérature doublement marginalisée (par rapport à la France, par rapport à l'Amérique du Nord anglophone) constitue un lieu par définition conflictuel où se rencontrent plusieurs exigences et plusieurs influences.¹ » Dans « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise² », il part du constat que le texte travaille à partir du « langage de sa société³ ». Ce langage est composite, fait d'une multitude de discours de types particuliers qui sont autant de codes. L'auteur doit alors choisir les codes avec lesquels il veut composer. Ces choix ne se font pas au hasard :

C'est ici que nous avons besoin du concept d'institution littéraire. Entre la masse des discours (et des codes) qui compose le discours social d'une part, et le texte littéraire de l'autre, l'institution fonctionne à la façon d'un relais, d'une médiation obligée; elle préside au choix même des codes ou mieux encore, elle agit comme le code des codes.⁴

Cette institution est double, constituée d'un « “ appareil ” : l'enseignement, la critique, les éditeurs, le marché, les prix », et de normes, de « règles de production et de lecture des discours littéraires » qui sont « la plupart du temps implicites⁵ ». Or, dans la littérature québécoise, la Norme et l'Appareil fonctionnent de manière différente : « Dans plusieurs secteurs majeurs de “ la sphère littéraire ”, si l'Appareil est québécois, la Norme demeure française⁶ ». La littérature québécoise, tiraillée entre deux exigences, doit donc inventer les moyens de s'énoncer elle-même dans des codes qui lui sont étrangers. Quelles vont-être alors les stratégies adoptées pour permettre cette énonciation ?

¹ André Belleau, « Code social et code littéraire dans le roman québécois », *L'esprit créateur*, vol. 23, n° 2, 1983, p.19.

² *Liberté*, vol. 134, mars-avril 1981, p. 15-20.

³ *Ibid*, p. 15.

⁴ *Ibid*, p. 16.

⁵ *Ibid*, p. 16.

⁶ *Ibid*, p. 17.

Selon André Belleau, le conflit majeur qui traverse la littérature québécoise est celui d'une « culture populaire » et d'une « culture sérieuse »⁷. Ce conflit recoupe en fait deux axes d'opposition principaux. Le premier axe serait celui d'une « nature » opposée à la « culture », recoupant celui d'un monde rural en porte-à-faux avec le monde urbain :

On dirait que dans notre littérature romanesque, l'écriture, se sentant à la fois obscurément redevable à la nature et honteuse envers la culture, se censure comme culture et mutile le signifiant. Chez nous, c'est la culture qui est obscène.⁸

Le deuxième axe diviserait la collectivité du peuple et les cercles clos des instances de pouvoir. La culture québécoise s'identifie alors à une culture populaire, et cherche à s'affirmer dans le mode carnavalesque. S'ensuit toute une série de divisions :

D'une part, le langage sérieux du pouvoir, de l'ordre, des salons, du snobisme, de l'autre, le langage comique, ambivalent du juron, du *sacre*, de la facétie, de la parodie, de la « grossièreté ». Il est aisé de prolonger le paradigme : séparation des classes sociales dans le monde sérieux du travail *versus* suppression des barrières, dans la fête et le carnaval ; individualisme, isolement de la personne « privée », contrastant avec l'exigence universelle de participation ; dignité du chef, de l'autorité/renversement burlesque des rôles ; appropriation des langages par telle classe, tel groupe/libre circulation des langages : c'est le « *toulmonde parle* » de Duguay et de Chamberland.⁹

Ces oppositions sont liées à la question de la langue. Il existe, selon André Belleau, un rapport particulier des Québécois au langage, rejet ou contrepoint d'un autre, « sérieux ». L'important réside alors dans la circulation de la parole, qui ne doit pas être « la prérogative

⁷ « Culture populaire et culture "sérieuse" dans la littérature québécoise », *Liberté*, vol. 111, 1977, p. 31-36.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ « Culture populaire et culture "sérieuse" dans la littérature québécoise », p. 33.

exclusive de quiconque¹⁰ ». La remise en cause d'une langue légitime fait donc l'objet des premières préoccupations de la littérature québécoise.

La littérature québécoise est ainsi amenée à travailler immédiatement sur la question de la légitimité, dont la problématique de la domination linguistique constitue sans doute le cœur, mais qui ouvre un questionnement plus large sur les rapports de pouvoir dans lesquels celle-ci s'inscrit. Pour s'énoncer, elle cherche à investir la langue de la domination – le français normatif – tout en remettant en cause sa légitimité. Elle développe alors un certain nombre de stratégies destinées à renverser les valeurs. La lecture des articles d'André Belleau nous permet de dégager les principaux systèmes d'opposition à l'œuvre dans la littérature québécoise. D'ores et déjà, on peut en tirer un certain nombre de conclusions, quant aux partis pris esthétiques qu'ils mettent en jeu :

1. La « culture » est censurée au profit d'un imaginaire de la « nature ». Ce renversement conduit à l'investissement de la figure du paysan, du monde rural. On oppose alors la rude bonhomie du paysan à la chétivité malade de l'homme de lettres, à la sinuosité du bourgeois. À l'envers de la « culture », on trouve le motif des sociétés archaïques, où l'homme, loin des méfaits de la civilisation, vit en harmonie avec la nature. C'est ici, notamment, la figure de l'Amérindien qui sera réinvestie.

2. La « culture sérieuse » s'oppose à la « culture populaire ». Cette valorisation passe par un investissement de figures du peuple. Cet investissement va se faire selon diverses modalités, parfois contradictoires. On peut déjà en décliner quelques-unes, tout en sachant qu'elles ne sont souvent pas aussi tranchées, et qu'elles vont parfois s'interpénétrer. Insistant sur la dimension collective, on opposera le peuple-communauté aux cercles clos d'un pouvoir individualisant. Mettant l'accent sur le thème de la domination, on investira des figures d'opprimés, qui n'ont pas le droit de parole, et dont on va raconter les drames singuliers. On

¹⁰ *Ibid*, p. 34.

veut ici renverser la hiérarchie entre les personnages importants, dont la vie mériterait d'être racontée, et ceux qui ne le sont pas : c'est la figure du héros qui est alors mise à mal. Au contraire, se détacher d'une analyse des contextes sociaux conduit à associer le « populaire » à l'« ordinaire », à ce qui serait partagé par tous. C'est alors le personnage de l'« homme simple » qui va être investi, et le « quotidien » qui va être représenté. Enfin, c'est le caractère festif, débridé, de la culture populaire qu'on va vouloir mettre de l'avant : investissement alors d'un imaginaire du carnaval, où ce qui était haut devient bas, où les barrières qui séparent les classes sont franchies.

3. Un imaginaire du corps est associé à ces renversements. On oppose tantôt à la délicatesse malade de l'homme de lettres la stature solide du paysan, son franc parler contrastant avec l'embarras, la maîtrise empruntée du premier, tantôt on confrontera à l'homme de loi rigide les corps sexualisés de la multitude carnavalesque. Enfin le corps trébuchant, humilié de l'opprimé, contraste avec l'aise du corps du maître. L'investissement d'un imaginaire du « peuple » va ainsi conduire à la valorisation de certains corps au détriment d'autres.

4. Cet imaginaire du corps est lié à la question de la langue et de l'oralité. Au caractère écrit, artificiel de la « culture sérieuse », on va opposer le « naturel » de la langue orale. Cette langue orale est rattachée au corps, au domaine du sensible. On pourra alors faire jouer le contraste entre une langue écrite coupée de la chair et une langue « orale » capable d'énoncer les sensations.

On retrouve, dans les œuvres et dans les anthologies, les grandes lignes d'opposition que nous avons pu identifier à partir des analyses d'André Belleau : l'opposition de la nature et de la culture, celle de la culture sérieuse et de la culture populaire, l'imaginaire du corps qui est rattaché à ces oppositions, et, enfin, le travail sur la langue.

1.2 Le conflits des codes dans le théâtre québécois

Comment, tout d'abord, « identifier les lignes de force les plus représentatives d'une activité qui est, par essence, polymorphe et éphémère¹¹ » ? La tâche se complique encore lorsqu'il s'agit du théâtre québécois. En effet, les importantes synthèses qui ont été réalisées à ce jour insistent sur la difficulté de faire un récit unique d'« une histoire par morceaux, par lambeaux, par miettes, mais histoire tout de même qui, à défaut de fournir un modèle unique de compréhension, multiplie les portes d'entrée sur le passé.¹² ». Nous proposons ici d'interroger brièvement ces corpus et ces anthologies à l'aune du conflit des codes, sans chercher l'exhaustivité : il s'agit plutôt de dégager certains axes traversiers dont les problématiques se retrouvent tout au long de l'histoire du théâtre québécois. Pour ce qui est de la date de « début » de cette histoire, qui fait elle-même l'objet de débat, nous nous en tiendrons à la délimitation établie par Laurent Mailhot et Jean-Cléo Godin dans leur anthologie du théâtre québécois¹³. C'est donc dans les années 1950, avec Gratien Gélinas, que nous commencerons notre étude.

Le théâtre qui naît avec peine, compte tenu de l'absence d'institutions, est populaire : le « Charlie Chaplin » (*TQI*, p. 43) québécois incarnera sous les noms de Fridolin, Tit-Coq, Bousille, l'homme du peuple et les petits drames du quotidien. Ces personnages marquent aussi le début de la longue histoire des antihéros, des « orphelins » ou « bâtards » que mettra en scène le théâtre québécois. Dans son article « L'américanité dans la dramaturgie québécoise. Constantes et variations », Pierre L'Hérault déplace la question du conflit des codes, qui mettrait face à face le Québec et la France, du côté de l'Amérique. Il présente l'antihéros sous un autre éclairage. Parlant de Gratien Gélinas, il demande :

¹¹ Dominique Lafon (dir. publ.), *Théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 7.

¹² Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », in *Théâtre québécois 1975-1995*, p. 37.

¹³ Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1988, 366 p.; *Idem*, *Théâtre québécois II*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1988, 420 p. On y renverra dans le texte par les sigles *TQI* et *TQII* suivis de la pagination.

Ce désir effréné de reconnaissance ne trahissait-il pas un autre désir : celui de faire partie de la famille américaine, désir aussi grand, et comme lui frustré, que celui de Tit-Coq de faire partie de la famille Désilets ? En ce sens, il conviendrait de parler d'une américanité en creux, le " Canadien français ", le " Québécois ", comme on dira plus tard, prenant figure de bâtard de l'Amérique. Dans son discours " Pour un théâtre national et populaire ", Gélinas dit du théâtre français qu'il offrait " le portrait d'un autre [...] même si cet autre était son cousin " En opposant sa " Comédie-Canadienne " à la " Comédie-Française ", n'oppose-t-il pas un lien de parenté direct avec l'Amérique et un lien de parenté collatéral avec l'Europe ? Le statut de bâtard de son personnage, fortement connoté d'une dimension collective, montre à quel point cette parenté directe est mal vécue, mal assumée et mal reconnue, pour tout dire, non avouable. Il importe de rappeler et de souligner que c'est dans la difficulté d'être américain que naît le personnage dramatique québécois, difficulté qui semble lui coller comme un trait héréditaire.¹⁴

Il montre que ce « bâtard » deviendra, chez Dubé, le « contrebandier¹⁵ », qui franchit au péril de sa vie une frontière interdite. Chez Jacques Ferron, le projet de reconstruction d'une société passe par le métissage, la « réappropriation de l'amérindianité¹⁶ ». Dès l'abord, le théâtre québécois se définit au travers d'une double appartenance et partant, d'une conflictualité et d'une marginalité double, dans lequel l'affirmation de la spécificité passe par la mise en scène de personnages et de milieux « populaires », de personnages de « bâtards » ou de marginaux.

Pour les auteurs de la dramaturgie naissante, se pose immédiatement la question de la langue, et avec elle, de l'objet de la représentation :

[L]e joual fut la langue dans laquelle s'est écrit l'acte de naissance de la dramaturgie québécoise. Même si cette langue est, au regard de la norme, une langue dégradée dont les linguistes se font un devoir de signaler les écarts, c'est à

¹⁴ In *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 158.

¹⁵ *Ibid*, p. 159.

¹⁶ *Ibid*, p. 161.

cet écart radical qu'elle doit d'avoir réincarné la symbolique d'une langue originelle, une langue du terroir, terroir passablement urbain, enclavé dans la cité.¹⁷

Les premières pièces oscillent effectivement entre représentation du monde urbain et du monde rural¹⁸. On le voit, la non-coïncidence de la langue parlée avec la norme linguistique conduit à investir les questions complexes de la domination linguistique, c'est-à-dire aussi du lien entre les « niveaux de langue » et les « niveaux de vie ». Les mécanismes de cette domination ont été analysés par Pierre Bourdieu qui écrit dans *Langage et pouvoir symbolique* :

Les usages sociaux de la langue doivent leur valeur proprement sociale au fait qu'ils tendent à s'organiser en systèmes de différences [...] reproduisant dans l'ordre symbolique des *écarts différentiels* le système des différences sociales. Parler, c'est s'approprier l'un ou l'autre des *styles expressifs* déjà constitués dans et par l'usage et objectivement marqués par leur position dans une hiérarchie des styles qui exprime dans son ordre la hiérarchie des groupes correspondants.¹⁹

¹⁷ Dominique Lafon, « La langue-à-dire du théâtre québécois », in *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*.

¹⁸ On peut parcourir ainsi le corpus proposé par Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot dans *Théâtre québécois I. Un fils à tuer*, de Éloi de Grandmont se déroule dans la campagne canadienne, et met en scène le conflit d'un père, paysan attaché à sa terre, et de son fils, qui décide contre sa volonté de partir chercher la réussite en France, d'où son père était venu. On reste dans les vastes espaces campagnards avec *le Marcheur* et *le Samaritain* d'Yves Thériault, qui prennent pour objet des drames de la vie paysanne. Campagne profonde encore dans *La mercière assassinée*, ou encore *Le Temps sauvage* d'Anne Hébert. L. Mailhot écrit à propos du *Temps sauvage* : « Autant qu'à la ville, Agnès s'oppose à la campagne civilisée, mécanisée, organisée techniquement et socialement. » (*TQI*, p. 193) Il est intéressant de noter encore que la production de Marcel Dubé se divise en deux temps : le premier met en scène le monde ouvrier, les quartiers populaires, alors que la deuxième prend pour objet une bourgeoisie en pleine déchéance. Si elle reste porteuse d'une certaine critique sociale, l'œuvre de M. Dubé change de registre, optant, à partir des années 1960, pour un français plus soutenu, dans une logique de défense de la langue française. Enfin, *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay est sûrement l'une des pièces québécoises les plus célèbres aujourd'hui, qui peint le monde ouvrier à travers la représentation d'une soirée entre femmes.

¹⁹ *Ibid*, p. 83

Ainsi, la question des différences linguistiques est liée aussi à celle des différences sociales. Pour cette raison, le français normatif, son caractère écrit, va être associé aux instances bourgeoises, et l'investissement de la langue orale le sera aux milieux populaires.

La tension entre parler québécois et français normatif s'aiguise évidemment dans un art qui met en jeu l'oralité. Aussi la dramaturgie québécoise « pose de manière obsessionnelle, et sous toutes les formes possibles, la question de la langue. Elle n'en finit plus de demander comment parler ? ²⁰ ». De manière générale, ce questionnement est récurrent dans les littératures de la francophonie et est intimement lié à des problématiques identitaires. Jean-Louis Joubert rappelle ainsi, dans *Les voleurs de langue*, l'insécurité linguistique dans laquelle se trouvait le québécois francophone jusqu'à la fin des années 70 : « Jusqu'aux années 1960, il n'était pas permis de parler français à l'usine et dans les grands magasins. C'est l'adoption de la « loi 101 », promulguée en 1977, qui a fait du français la langue officielle de la province du Québec. ²¹ ». L'investissement de la langue orale et le travail d'écriture qui en découle, vont cependant évoluer dans l'histoire de la dramaturgie. Dans les années 1960-1970, la mise en scène du parler populaire est arrimée à la question nationale; elle a aussi à voir avec l'affirmation d'une langue marginalisée, à cause des distances prises avec la « langue mère » et de l'environnement anglophone du continent nord-américain. Le théâtre des années 70 voit l'essor d'un théâtre engagé : changement indissociable des conditions sociopolitiques de cette époque, marquées par l'importance du projet indépendantiste. Cette période se caractérise aussi par une intense créativité qui va conduire à l'exploration de nouveaux territoires théâtraux. L'affirmation du caractère populaire du théâtre se retrouve liée, à différents degrés et selon des prises de positions différentes et parfois contradictoires, à un projet national, à des luttes politiques, à des contestations sociales. Cette effervescence est marquée par un certain recul du texte au profit

²⁰ Lucie Robert, « Pour une histoire de la dramaturgie », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1988-1989, p. 167.

²¹ Jean-Louis Joubert, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2006, p. 42.

d'expérimentations scéniques – affirmation qui doit être prise avec prudence, compte tenu de la multiplicité des expérimentations.

Ainsi, d'Yves Sauvageau au Grand Cirque Oridnaire en passant par Jean-Claude Germain et Jean Barbeau, le théâtre des années 1970 réinvestit le topos de l'homme « simple », du « sans-voix » ou du « marginal » qui prend la parole ; c'est l'époque aussi de *La Sagouine* d'Antonine Maillet, « porte-parole – presque unique, jusqu'à ce qu'apparaissent une nouvelle génération de poètes et de conteurs – du peuple acadien » (*TQII*, p. 247), qui se fait chantre des gens d'en-bas, et celle des *Belles Sœurs* de Michel Tremblay, qui met en scène l'est montréalais. L'essor de la mise en scène consacre la dimension collective du théâtre, tout en investissant un imaginaire carnavalesque. On trouve, dans ces expérimentations théâtrales des années 1970, des tentatives pour mettre en pratique quelques-uns de ce que Belleau, à la suite de Bakhtine, a identifié comme les « caractères fondamentaux du carnaval²² » : « L'exigence vitale et universelle de participation », avec les premières créations collectives, « La suppression joyeuse des distances entre les hommes », avec cette idée que le théâtre pouvait ou devait servir de ciment social.

On met souvent en relation le tournant opéré dans le théâtre québécois des années 1980 avec l'échec du premier référendum sur la souveraineté-association. On oppose alors un théâtre engagé, de plain-pied dans l'histoire, à un théâtre centré sur la cellule familiale et sur la sphère de l'intime. Cependant, les « nouvelles écritures théâtrales » qui voient le jour dans les années 1980 vont s'inscrire, en les renouvelant, au sein des chantiers entamés par leurs prédécesseurs. Aussi, les jeux d'intertextualité et de réappropriation des années 1980 débutent dès la fin des années 1970²³. Dans les années 1980, si l'univers shakespearien est

²² André Belleau, « Carnavalisation et roman québécois », p. 53.

²³ « Zindel, Shaw, Fo, Euripide sont et ne sont plus des auteurs étrangers; Jeanne d'Arc, Hamlet ou Macbeth sont intégrés à notre galerie de personnages, sans cesser, pour autant, d'être les témoins d'une autre culture. » in *TQI*, p. 45. On se réfère aussi à ce sujet à l'article de Shawn Huffman : « Les nouvelles écriture théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », in *Le théâtre québécois, 1975-1995*.

mis à l'honneur²⁴, l'imaginaire québécois se nourrit aussi de la culture allemande²⁵. La fin des années 80 voit encore l'essor du phénomène particulier de la traduction « en québécois », phénomène particulier :

Il importe de préciser qu'au moins treize de ces traductions ont été faites par des comédiens ou des dramaturges québécois, lesquels ne lisaient pas tous la langue d'origine. Une telle pratique semble propre au milieu québécois où, contrairement à la règle universelle, les éditeurs annoncent qu'une œuvre est « traduite *en* québécois » plutôt que *de* la langue d'origine. (DQ80, p. 34)

On retrouve, dans ce caractère iconoclaste, une dimension de l'imaginaire carnavalesque. Aussi selon Annie Brisset, cette traduction « tend presque toujours [...] à une “ prolétarianisation du langage ” et à une “ paupérisation du signifiant ” » (DQ80, p. 35) : aussi les traducteurs vont-ils préférer « les pièces qui mettent en scène des marginaux ou des exploités ». La traduction va ainsi tendre à « un abaissement social des protagonistes de l'œuvre originale » (DQ80, p. 36).

D'autres voix se font aussi entendre : migrantes, homosexuelles, féminines. Le théâtre migrant renouvelle le motif d'une difficile intégration à la société américaine, tout en déplaçant le centre de gravité de la problématique, puisque ce sont désormais les immigrants qui peinent à s'intégrer à la société québécoise, et non plus l'homme du peuple québécois ne

²⁴ « Dix ans après le mémorable *Macbeth* de Garneau, on assiste à un véritable festival shakespearien où, par la traduction, l'adaptation ou la réalisation scénique, le théâtre québécois s'approprie le grand dramaturge anglais de telle façon qu'il apparaît véritablement comme un “ poète nationaliste québécois ” » in Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, p. 29. On y renverra dans le texte par le sigle DQ80 suivi de la pagination.

²⁵ « Ce phénomène, désigné sous le nom d'“ Allemagne québécoise ” par la revue *Jeu* (n°43), va se manifester avec force dès le début de la décennie. [...] De quoi s'agit-il? D'abord d'une vogue des dramaturges de langue allemande. Entre la reprise d'œuvres de Brecht et de Kafka, la création d'œuvres plus récentes – celles de l'Autrichien Thomas Bernhard, des Allemands Peter Handke et Boto Strauss ou du Bavarois Franz Xaver Kroetz [...] – et un certain nombre d'autres créations où l'influence de l'Allemagne est sensible de quelque façon, pas moins de trente œuvres composent, en huit ans, cette “ Allemagne québécoise ”. in DQ80, p. 23-24.

parvenant à trouver sa place dans le monde américain. Les voix des immigrants participent à un élargissement spatial et historique : porteuses d'autres mémoires, elles se font les échos d'horizons étrangers, tout en dénonçant, comme dans le théâtre de Marco Micone, des conditions de vie précaires et difficiles. Elles éclairent ainsi des espaces de marginalité restés jusqu'ici dans l'ombre. Des écritures et des trajectoires singulières se dessinent, comme celles d'Abla Farhoud ou de Wajdi Mouawad. Le thème de l'immigration va par ailleurs inspirer des auteurs tels que Robert Lepage, qui met en scène l'immigration chinoise au Canada dans sa *Trilogie des dragons*. Le théâtre de Michel-Marc Bouchard réinvestit le milieu rural du Québec; il travaille aussi sur la question de l'homosexualité. On retrouve cette thématique chez René Daniel Dubois, en filigrane dans l'œuvre, quoique revendiquée dans *Being at home with Claude*. Nouveau renversement qui rappelle l'imaginaire carnavalesque, alors que le couple homosexuel est « invest[i] du destin exemplaire des couples légendaires et sert à rejeter l'ordre familial traditionnel fondé autour du couple hétérosexuel. » (*DQ80*, p. 169). Ces auteurs s'inscrivent dans la voie ouverte notamment par Michel Tremblay dans les années 1970. Enfin, les voix féminines commencent à se faire entendre dans les années 1970. Ces recherches et ces luttes passent aussi par un certain investissement de la scène, ou même de l'espace scénique dans l'espace social. La création en 1979 du Théâtre expérimental des femmes par Pol Pelletier, Louise Laprade et Nicole Lecavalier correspond à la volonté de s'approprier des espaces dans lequel des voix féministes pourraient se faire entendre. Pour Pol Pelletier, la question féministe au théâtre sera ainsi toujours liée à la nécessité d'un théâtre accessible à tous.

1.3 Le conflit des codes dans le théâtre de Normand Chaurette et de Daniel Danis.

Les années 1980, on l'a vu, sont l'époque de changements esthétiques qu'on met souvent en relation avec l'échec du référendum sur la souveraineté-association du Québec. Ainsi, la dramaturgie se replie sur la sphère de l'intime, alors que le motif de la mémoire tend à prendre une importance prépondérante. Est-il alors encore pertinent d'évoquer la notion de conflit des codes ? On serait tenté de dire le contraire : parce le mouvement de la mémoire est celui du retour sur soi, on pourrait voir dans ces pièces un certain individualisme se

définissant en porte-à-faux avec l'imaginaire d'une culture populaire mettant en scène la collectivité, ainsi qu'un certain monologisme en contradiction avec l'idée de la « circulation de la langue ». En réalité, le conflit de codes est encore présent, mais diffracté. Ainsi, on retrouve de manière assez systématique, dans les œuvres de notre corpus, les grands axes du conflit analysés par André Belleau. Ces axes, qui traversent les œuvres des deux auteurs, leur donnent une grande cohérence thématique : il nous semble pour cela important de donner dans un premier temps une vue d'ensemble des œuvres, qui nous permettra de faire apparaître les motifs phares que nous étudierons de manière détaillée dans les deux parties suivantes. Pour éviter la lourdeur inévitable d'une présentation exhaustive des œuvres et afin de simplifier la lecture, nous avons choisi une présentation par tableaux. Nous plaçons ces tableaux en annexe, de manière à ce qu'on puisse s'y référer tout au long du mémoire.

Les tableaux A et B interrogent les œuvres à l'aide des différentes lignes d'opposition identifiées dans la pensée d'André Belleau. Ils cherchent à identifier : 1. Quelles sont les institutions sociales ou les lieux investis par l'écriture (en fonction de leur inscription dans le tissu social) 2. Quelle place est occupée par la nature au sein des œuvres 3. Quels univers (populaires ou sérieux) sont mis en scène par l'écriture, et comment s'y manifeste la culture 4. Quels imaginaires du corps sont déployés dans ces univers. Pour faire ressortir sa dimension centrale, on a inscrit l'événement catastrophique en gras. L'étude du tableau A (voir « Le conflit des codes dans l'œuvre de Normand Chaurette », p. 111-113) permet de repérer plusieurs éléments. Tout d'abord, l'investissement par l'écriture des institutions de la « culture sérieuse » : de l'école, dans les premières œuvres, à différents milieux artistiques ou scientifiques dans les œuvres de maturité. Au sein de ces structures, la catastrophe prend souvent les traits d'un *scandale* qu'il va s'agir d'étouffer et de cacher par tous les moyens. On peut remarquer ensuite le caractère morbide de ces univers clos dans lesquels on trouve toujours un corps incarcéré, avec une récurrence du thème de la folie, ou même déjà mort et en train de pourrir. Enfin, ces espaces fermés et artificiels sont joutés à des éléments naturels dangereux ou envahissants, dont le plus récurrent est l'eau. On peut dès lors comparer ces premières pistes de lecture avec une même étude appliquée à l'œuvre de Daniel Danis (voir appendice B, « Le conflit des codes dans l'œuvre de Daniel Danis », p. 114-117).

À nouveau, on peut identifier quelques dynamiques clés. Tout d'abord, contrairement à ce qu'on a pu observer dans l'œuvre de Normand Chaurette, ce sont des milieux populaires, sous le signe d'une grande précarité, que va investir l'écriture de Daniel Danis. À ces milieux vont être associés tout cet imaginaire de la fête et du corps sexualisé qu'avait analysé André Belleau comme des caractéristiques de la culture populaire. Par ailleurs, la relation de ces milieux avec les différentes instances institutionnelles est tendue voire conflictuelle, d'autant que leur survie dépend souvent de ces institutions: soit parce qu'ils sont placés sous leur juridiction, comme dans *Le Chant du Dire-Dire* ou *Le langue-à-langue des chiens de roche*, ou soit parce qu'ils réclament une terre d'accueil, comme dans *e*. Aussi avec le motif de l'exil, la précarité des milieux investis est devenue totale et transforme les peuples et les êtres en figures de parias. On peut d'ores et déjà remarquer que cet exil marque souvent un déplacement de la ville à la campagne. Par ailleurs, il est souvent lié à la présence d'une guerre et trace un point de rencontre entre la grande histoire et les drames singuliers. Enfin, on peut revenir sur l'imaginaire du corps qui est développé en distinguant deux orientations poétiques, avec d'une part la mise en scène d'un corps pulsionnel tiraillé entre des pulsions érotiques et des pulsions violentes, et de l'autre celle d'un corps blessé avec l'exigence d'en prendre soin.

Ces tableaux, qui permettent de montrer à la fois le caractère structurant du conflit des codes au sein des œuvres, ainsi que la place centrale qu'y occupe corps catastrophique, présentent évidemment l'inconvénient de ne pas pouvoir rendre compte des mouvements qui animent le texte et du rôle déclencheur de la catastrophe inaugurale qui fera donc l'objet de la deuxième partie. Après avoir dégagé la cohérence thématique de ces œuvres qui investissent des champs sociaux opposés, il reste à montrer leur cohérence structurelle. Pour comprendre le contexte dans lequel Normand Chaurette et Daniel Danis vont expérimenter de nouvelles formes dramaturgiques, il faudra d'abord faire un détour par la crise que connaît le théâtre québécois dans les années 1980.

1.4 Le théâtre québécois des années 1980 au crible de la crise

On l'a vu, cette crise présente des caractéristiques semblables à celle qui débute en Europe dans les années 1880, théorisée, à la suite de Peter Szondi, par des critiques tels que Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac ou Joseph Danan, pour ne citer qu'eux. Un détour par la crise théâtrale européenne sera nécessaire pour comprendre comment elle vient croiser le théâtre québécois contemporain. Les recherches sur la crise du drame conduisent à la remise en question de certaines notions théoriques, qui vont être réactualisées dans *Le Lexique du drame moderne et contemporain*, ouvrage volontairement parcellaire qui veut dresser un état des questions explorées par les chercheurs plutôt qu'une réflexion approfondie sur chacune d'entre elles. Cet ouvrage nous invite donc à d'autres lectures : les travaux critiques de Jean-Pierre Sarrazac sur la crise du drame, ceux de Robert Abirached et de Jean-Pierre Ryngaert sur la crise du personnage et sur les transformations du dialogue notamment. Ce théâtre, dans lequel la catastrophe est devenue inaugurale, est caractérisé par une oscillation entre la « fin des grands récits » théorisée par Lyotard²⁶, fin des mythes unificateurs et porteurs d'une eschatologie, et le retour lancinant d'une utopie qui, passée au crible de la catastrophe, se présente elle-même sous forme hypothétique ou critique, fragmentée, « recousue ». En Europe, le théâtre moderne et contemporain est ainsi caractérisé par une esthétique du discontinu qui vient disloquer le sens et refuser sa clôture. L'utilisation de la forme fragmentaire conduit au rejet d'un discours univoque et à la recherche d'un nouveau dialogisme : l'introduction du silence dans la dramaturgie place la parole sous le soupçon; le théâtre devient aussi le lieu de l'affrontement des langues, la langue dominante étant subvertie et remise en cause par les langues vernaculaires. Enfin, toute une esthétique du « détour » se met en place, basée sur des jeux de rêves, l'utilisation ou la réutilisation de formes « qui s'appellent apologue, satire, parabole, proverbe » qui vont « proposer des détours pour rendre compte du monde dans lequel nous vivons; dessiner les voies obliques qui permettent à la fiction théâtrale d'atteindre à un réalisme élargi de toute contrainte

²⁶ « La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périple et le grand but », in Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 7.

dogmatique »²⁷. Tous ces procédés parlent de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « l'espacement du texte²⁸ » et ont pour trait commun un même refus de l'univocité qui passe par l'invention de nouvelles formes.

En s'espçant, le drame se dédouble et se déterritorialise. La forme fragmentaire fait apparaître une voix qui court en filigrane, celle du « monteur » qui agence le drame comme à vue. Cette voix est multiple : elle est celle d'un narrateur qui est présent de par sa fonction organisatrice, elle est aussi celle de personnages dédoublés en « racontants », traversés par une parole chorale. Pour décrire ce processus complexe, Jean-Pierre Sarrazac propose le terme de « rhapsodie ». Il rappelle que l'étymologie grecque, « rhapsodein », signifie « coudre » : le rhapsode est ainsi celui qui coud des fragments disjoints de texte, qui raccommode et qui rapièce. Il emprunte par ailleurs le terme à Goethe, qui avait écrit à propos du rhapsode homérique qu'il était « toujours au premier plan pour raconter les événements » et que « nul ne peut ouvrir la bouche qu'il ne lui ait préalablement donné la parole²⁹ ». Le rhapsode est ainsi instance narratrice et distributrice, parfois éclaté en plusieurs voix, disséminé dans leur agencement. Voix avant tout déstabilisatrice, il inscrit le drame dans son propre « devenir rhapsodique³⁰ », mouvement de déterritorialisation par lequel le drame s'hybride, se déborde et se reconstitue. La pensée de J.-P. Sarrazac rejoint alors celle de Deleuze qu'il cite notamment dans *Critique du théâtre*³¹ : le théâtre devient le lieu des « possibles » dans lequel ceux-ci se multiplient et s'actualisent en se « virtualisant ». Le

²⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Paris, Circé, 1999, p. 49.

²⁸ *Ibid*, p. 45.

²⁹ *Ibid*, p. 45.

³⁰ *Ibid*, p. 197.

³¹ « Dans son rejet du “ faux mouvement ” de la pensée conceptuelle et dans la façon dont il associe toujours un certain théâtre – “ théâtre de la répétition ” VS “ théâtre de la représentation ” à l'avènement du “ pur mouvement ”, Gilles Deleuze nous convainc de faire basculer nos possibles sur ce plan du virtuel : “ Le possible, note-t-il, n'a pas de réalité (bien qu'il puisse avoir une actualité); inversement le virtuel n'est pas actuel, mais possède en tant que tel une réalité ”. Dès lors, l'acte théâtral ne consistera pas à sélectionner des possibles préalable mais à multiplier et à faire fuir devant lui, sous l'effet d'une constante différenciation, ces “ possibles virtuels ” qu'il n'en finit pas de créer » in Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé, 2000, p. 142.

théâtre décrit par Jean-Pierre Sarrazac ressemble ainsi au rhizome, fuyant sans cesse un centre organisateur. Cette démultiplication de l'instance narratrice génère le retournement de l'écriture dramatique sur elle-même, le recours à la métafiction. Le dialogue se déterritorialise à nouveau, tendant à devenir interne à l'œuvre elle-même. Le dialogisme ressurgit dans l'interpellation du spectateur par cette voix « perturbatrice³² » qui bouscule l'acteur, le spectateur, l'auteur. Ainsi « la représentation », nous dit Jean-Pierre Sarrazac, n'est plus imitation mais « mise en examen³³ ». Aussi, l'exploration de la mémoire est particulièrement propice à l'exploration de la forme rhapsodique, puisque elle implique une temporalité rétroactive qui est ordinairement le propre du romanesque. L'exploration de la mémoire catastrophique va donc devenir le prétexte de recherches poétiques conduisant à l'élaboration de formes dramatiques originales. À nouveau, notre présentation par tableau cherche à faire apparaître la cohérence - cette fois structurelle - des œuvres, tout en permettant d'y repérer les mouvements d'ensemble pour les mettre en relation.

1.5 La forme rhapsodique dans le théâtre de Normand Chaurette et de Daniel Danis

Le tableau « La forme rhapsodique dans l'œuvre de Normand Chaurette », fait apparaître les multiples niveaux sur lesquels se déroulent les pièces (voir appendice C, p. 118-120). On pourrait résumer l'œuvre de cet auteur en disant qu'elle est un jeu sur la superposition de différentes strates, que l'auteur-monteur manipule comme autant d'écrans qu'il opacifie et rend transparents à sa guise – d'où l'importance du motif du « cryptage » ou du dévoilement analysé par Lucie Robert³⁴ et par Shawn Huffman³⁵. Ainsi, la strate temporelle du présent est

³² Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, p. 45.

³³ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé, 2000, p. 150.

³⁴ Voir Lucie Robert, « Cryptes et révélations ».

³⁵ Huffman, Shawn, « L'affect en cachot: La sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois », thèse de doctorat, Université de Toronto, 409 f. ; « Mettre la scène en cage : Provincetown Playhouse et Le syndrome de Cézanne », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 17, n°1, 1996, p. 3-23

aussi strate de surface : celle de « l'apparence », le premier écran. Au sein de cette strate se trouve cependant un *indice* qui la fait apparaître comme le *masque* d'au moins une autre strate. Ainsi, chaque strate est à même d'en cacher une autre, et ce jusqu'à « l'origine de toutes les origines »³⁶ : les pièces de Normand Chaurette jouent alors entre cette strate de surface et ce qu'on appellera la strate d'épiphanie, lieu du sacré où l'énigme résolue se rouvre sur le mystère³⁷. La plupart du temps, ce jeu d'écrans est lui-même organisé au sein d'un présent sur lequel les diverses révélations vont jeter successivement des éclairages nouveaux, ce qui fait que la démarche n'est jamais seulement rétroactive, mais bien plutôt circulaire ou cyclique. Il faut enfin dégager une dernière strate ou méta-strate, parfois greffée à la strate de surface, où le texte exhibé comme tel laisse apparaître l'instance organisatrice, voix du monteur ou la rhapsodique. Ainsi le jeu d'écrans qui, par le déplacement des différentes strates, orchestre la mascarade entre cryptage et révélation, est souvent mis en scène au sein de la strate de surface (suivant la logique de l'enquête policière) sans pour autant cacher le méta-plan, c'est-à-dire la prise en compte dans le déroulement de l'intrigue du lecteur/spectateur à travers l'orchestration du dévoilement et des effets de surprise. C'est alors la mémoire catastrophique, le crime passé qui hante le présent, qui présente le plus d'intérêt dramaturgique. Ces jeux de construction orchestrent la mise en scène de tromper l'œil : la plupart du temps, une catastrophe en cache une autre. On a fait apparaître, en gras, les catastrophes qui se déroulent sur les différentes strates, pour donner une première vue d'ensemble de ces structures.

Ainsi, le mouvement du texte va-t-il être celui du dévoilement : mouvement « archéologique » si l'on veut, qui vient gratter, l'une après l'autre, les différentes strates pour découvrir le secret qu'elles recouvrent. À son tour, Daniel Danis se sert de la mémoire catastrophique pour orchestrer le retournement temporel (on se réfère ici à l'appendice D, «

³⁶ Voir Lucie Robert, « À l'origine de toutes les origines », *Voix et images*, vol. 41, n°3, 2006, p. 146-155.

³⁷ La distinction est établie par Pier Paolo Pasolini, dans *Affabulazine*. Le père déclare à propos de la réalité : « Et moi, je ne dois pas la résoudre, parce que ce n'est pas une énigme, mais la connaître- c'est à dire la toucher, la voir, la sentir- parce que c'est un mystère » in *Affabulazione*, Théâtre, Paris, Babel, 1995, p. 177.

La forme rhapsodique dans l'oeuvre de Daniel Danis », p. 121-123). Le mouvement orchestré par l'écriture est cependant sensiblement différent. En effet, il ne s'agit pas ici de révéler un secret caché, mais plutôt de faire ressurgir le passé pour en retrouver la charge émotionnelle, dans une démarche libératrice. La plupart du temps, la parole est déclenchée par une catastrophe qui entraîne un récit de vie lui-même chargé d'autres catastrophes. Les rhapsodies sont ainsi stratifiées entre le méta-plan ou temps du récit, souvent celui, apparent, de la scène, et différentes zones d'intensité catastrophiques. De l'imaginaire du masque ou du cryptage que nous avons identifié chez Normand Chaurette, on passe à un imaginaire de la marque, inscription du passé dans le corps. Le récit fait alors jouer des stimuli sensoriels qui réveillent des émotions enfouies, réactualisant le passé et déclenchant des sensations et des images en chaîne. Comme l'a analysé Marie-Christine Lesage, les rhapsodies de la mémoire fonctionnent ici de façon analogique³⁸.

Il ne s'agit alors pas tant de révéler un passé objectif que de dénouer des nœuds émotionnels. La rhapsodie de la mémoire met en scène un cheminement intérieur dans lequel la parole va chercher à retrouver l'intensité des émotions passées par la stimulation sensorielle : les nœuds émotionnels correspondent la plupart du temps aux événements catastrophiques du passé. Cette exploration n'est jamais strictement personnelle mais engage jusque dans la mémoire un être tout entier tissé de relations. Le récit-dialogué se joue alors sur des plans multiples, chaque personnage se définissant sur un plan singulier, qui engage sa temporalité interne, ses nœuds émotionnels propres. Chaque personnage coexiste par ailleurs sur un méta-plan ou plan du récit, et sur celui du plan de profondeur, le passé qu'il fait resurgir en suivant les lignes d'intensité de sa mémoire. Puisque ces deux plans coexistent, les personnages sont toujours au moins doubles, pris entre le méta-plan et le ou les plans de profondeur. Le récit-dialogué glisse lui-même d'un plan à l'autre, d'un temps à l'autre au gré des intensités, provoquant un chevauchement des temporalités qui, souvent, se croisent souvent sans se rencontrer. Si elles ne se rejoignent pas, ces lignes multiples n'en sont pas pour le moins

³⁸ Voir Marie-Christine Lesage, «La dynamique de la mémoire: fragmentation et pensée analogique».

organisées autour d'un ou plusieurs nœud(s) catastrophique(s), centre(s) d'articulation de la pièce.

On le voit, le temps de la métastrate fait apparaître un récit adressé au public : à la démarche archéologique qu'on a identifiée dans l'écriture de Normand Chaurette se substitue ici le mouvement du jaillissement, dans lequel le récit prend naissance dans les profondeurs d'une mémoire corporelle, à la fois singulière et collective, et se libère en se donnant à l'auditoire. La crise du drame conduit donc, chez les deux auteurs, à l'émergence d'une forme rhapsodique dans laquelle le rapport à la temporalité devient rétrospectif, conduisant à des structures temporelles complexes. Cette crise réinvestit cependant le conflit des codes à travers un questionnement sur la légitimité. Chez Normand Chaurette, ce questionnement passe par l'investissement d'instances de pouvoir dont il fait apparaître l'artificialité en y cachant/révlant un crime dont on n'est jamais sûr : car les témoins de ce crime sont des fous, ou alors parce que le texte-preuve manque. Sous les apparences, on sait que « ça » s'effondre, sans qu'il ne soit jamais possible de déterminer exactement de quoi il s'agit. À l'inverse, l'écriture de Daniel Danis va donner la parole à des personnages de marginaux et d'exilés, êtres sans terre et sans statut, pour énoncer leur expérience et transmettre leur mémoire dans les marges des institutions et de la grande histoire, dans une langue renouvelée. Ces deux mouvements, qui racontent aussi l'élaboration de deux poétiques, feront l'objet de la troisième partie.

CHAPITRE II

CATASTROPHE ET DÉTERRITORIALISATION

Les rhapsodies de la mémoire se situent dans l'articulation problématique entre la crise du drame et le conflit des codes. Dans notre première partie nous avons cherché à dégager l'existence de cette polarité, autour de laquelle vont aussi s'organiser les points de contact et de disjonction entre les œuvres. En effet, ces œuvres sont dotées d'une même complexité temporelle menant au renouvellement de la forme théâtrale; cependant, là où Normand Chaurette va opter pour une forme où les temporalités sont nettement stratifiées, où la démarche sera donc nécessairement celle du dévoilement, Daniel Danis choisit la forme du surgissement, où la parole libératrice jaillit, permettant de revivre et de se libérer des drames du passé. Inversement, ces œuvres investissent de manière opposée les institutions : chez Daniel Danis vont toujours être mis en scène des personnages marginaux, vivant dans une certaine illégalité, alors que chez Normand Chaurette on est à l'intérieur des institutions, notamment celles du champ artistique. D'un côté comme de l'autre, ces choix correspondent à un certain investissement du conflit des codes, et vont permettre de problématiser la question de la légitimité. Dès lors, reste à se demander *où* et *comment* se joue cette articulation, et quels en sont les enjeux. C'est dans le motif de la catastrophe inaugurale qu'on voudra voir ce nœud : celle-ci devient prétexte à l'ouverture d'une temporalité de crise.

Mais avant de nous attacher à cette forme particulière du retour, qui sera l'objet de la troisième partie, il nous faudra comprendre quels sont les mouvements déclenchés par la catastrophe inaugurale. Pour analyser cette déterritorialisation qui engage dans un mouvement de codage/décodage les territoires, les corps et les langues, nous aurons recours

aux concepts de déterritorialisation et de devenir élaborés par G. Deleuze et F. Guattari dans *L'anti-Œdipe* et *Mille plateaux*. La catastrophe inaugurale fait fuir essentiellement trois lignes qui s'entraînent les unes les autres et qu'on tentera de démêler pour conduire notre analyse. La première ligne de fuite sera tracée sur la terre dans l'exil; la deuxième le sera sur et dans les corps dans le double mouvement de l'exclusion sociale et de l'exil intérieur; et la troisième le sera dans le langage entraîné à la dérive au sein de ces mouvements. La catastrophe inaugurale devient ainsi l'impulsion qui ouvre vers une multiplicité de devenirs.

2.1 Exils, déplacements, érosions.

On peut désormais chercher comment la catastrophe inaugurale vient jouer dans et perturber le « socius » dans lequel elle s'inscrit à l'aide du concept de déterritorialisation. Précisons dans un premier temps la définition de « socius » : pour G. Deleuze et F. Guattari, « La machine territoriale est [...] la première forme de socius, la machine d'inscription primitive, « mégamachine » qui couvre un champ social. » (*AE*, p. 165). Dans un premier temps, nous allons donc montrer comment la catastrophe inaugurale amorce, au sein d'une machine territoriale singulière, un mouvement de déterritorialisation au sein des deux œuvres, en commençant par celle de Normand Chaurette. *Rêve d'une nuit d'hôpital* et *Fêtes d'automne* mettent en scène une même machine territoriale, celle de l'institution scolaire religieuse, et une même catastrophe qui est, dans les deux pièces, contenue dans l'acte du blasphème. Le jeune poète de *Rêve d'une nuit d'hôpital* est surpris en train d'« écorch[er] un pupitre avec une croix de chapelet. » (*RH*, p. 49), mais aussi de lire des ouvrages défendus, alors que Joa « pose des questions déplacées » (*FA*, p. 34) au cours de catéchèse et tient tête à la Mère supérieure en lui disant : « Il était là... J'étais là... sur le mont Golgotha... [...] Le Roi Septant souffrait atrocement sur la croix... Il s'est tourné vers moi, il m'a reconnue, moi, Joa, [...] sa sœur jumelle, née au même jour que lui, dans la terreur des accouchements de la Vierge adultère. » (*Ibid*, p. 35). Le mouvement de déterritorialisation est aussi semblable, les deux enfants étant renvoyés : mais Joa meurt alors qu'Émile Nelligan est envoyé à l'hôpital. C'est à peu près le même mouvement qu'on trouve dans *Provincetown*, *Playhouse* et dans

Scènes d'enfants, Charles Charles passant de la scène théâtrale à l'hôpital psychiatrique, et Vanessa ne sortant de la clinique où elle avait été enfermée après le procès intentés par ses parents pour obtenir la garde de sa fille que pour mourir.

Le motif de l'hôpital disparaît, après *Scènes d'enfants*, des œuvres de Normand Chaurette, au profit d'autres mouvements de déterritorialisation qui se déclinent essentiellement entre le déplacement et l'érosion. Il faut noter ici que deux pièces de Normand Chaurette seulement se déroulent au Québec (*Rêve d'une nuit d'hôpital* et *La société de Métis*), toutes les autres étant situées à l'étranger. Cependant, ce déplacement ne semble lié qu'indirectement à la catastrophe, contribuant plutôt à créer un climat d'étrangeté, un espace de déterritorialisation dans lequel la langue parlée n'est pas à sa place. Cela, à l'exception des *Fragments d'une lettre d'adieu lue par les géologues*, pièce où la catastrophe s'est déroulée au Cambodge, lieu de l'échec de l'expédition menée par Toni Van Saikin et de sa mort. Or, cette pièce ouvre une nouvelle ligne de fuite qu'on retrouvera assez systématiquement dans les œuvres qui vont suivre, à travers la création d'un espace fantasmatique caractérisé par l'isolement et l'érosion, sous le signe de l'eau. En effet, l'expédition des géologues avait pour but de purifier les eaux du Mékong. Mais, arrivés au Cambodge, les géologues se retrouvent face à un imprévu : les pluies torrentielles qui s'abattent sur la région vont transformer leur expédition en cauchemar. Avec les pluies, l'espace se ferme et se liquéfie : le sol, boueux, « risquait à tous moments de s'effondrer » (*FA*, p. 11). Mais davantage, la pluie brouille les sens, trouble les perceptions :

Le corps et l'intelligence ne fonctionnent plus de la même manière quand on est à l'envers du globe, dans des pluies tellement continues qu'on pense être dans une autre vie. Quelque part où il n'y a plus aucune végétation, aucune terre, aucun sol ferme, on vous a déporté dans l'eau, vous êtes à l'extérieur et à l'intérieur de l'eau. On ne peut pas nous interroger sur notre façon d'avoir vécu ces pluies. (*Ibid*, p. 20)

Cet espace d'indifférenciation, dans lequel la pluie confond tout, devient peu à peu une métaphore du « trou de mémoire¹ » : la brume se referme sur l'expédition lointaine comme la mémoire sur ce qu'elle oublie.

La déterritorialisation catastrophique spatiale est ainsi doublée, via le motif de l'eau, par la création d'un espace déterritorialisé qui devient, par analogie, le lieu même de la mémoire et de l'oubli : au centre de la maison de *Scènes d'enfants* trône un bassin frappé de tabou : « Je savais que toute l'histoire tournait autour de ce bassin. Rien n'irritait plus la mère qu'on en parle » (*SE*, p. 12). Ce bassin, dans lequel les oiseaux se noient, est en effet le lieu où les parents ont enterré le frère monstrueux de Vanessa, sans savoir que l'enfant les regardait. Dans *Les Reines*, c'est sur le bord de la Tamise qu'Anne Dexter et son frère « ont dévoré le silence » (*LR*, p. 20), provoquant le courroux de la mère. Or, la Tamise est désormais contaminée, signe de la malédiction qui pèse sur le royaume², et la pièce se déroule durant une terrible tempête qui crée une atmosphère apocalyptique. Dans *Je vous écris du Caire*, l'image du souvenir est celle du carnaval de Venise, ville aquatique par excellence ; dans *Le Passage de l'Indiana*, le passage plagié est celui du naufrage de l'Indiana, dans lequel Martina North a perdu ses parents. Mais ce naufrage est aussi intérieur : « Pour moi l'Indiana est donc devenu ce vaste berceau où le bonheur éternel jaillit d'une source impérissable, où l'eau m'engloutit sans jamais me noyer. » (*PI*, p. 83). À son tour, le lieu qui hante *Stabat Mater II* est celui des écluses, dans lesquelles sont retrouvés, chaque jour, les corps de jeunes filles noyées : trou noir cannibale qui dévore le futur en privant la ville de sa jeunesse. Mais la ville elle-même est sur le point de s'effondrer, subissant des retours d'égout : « La ville est adéquate en surface mais son sous-sol est en destruction continuelle. Savez-vous sur quoi

¹ « Toni van Saikin tenait beaucoup à cette expédition/Je.../Oui, comme si ce devait être ça.../Un voyage qui devient/un immense trou de mémoire/si on le rate... » in *FA*, p. 21.

² Le thème de la malédiction apparaît dès la première scène de la pièce, *Le babil des reines*, à travers le motif de la contamination. « L'air souffle la mauvaise graine/[...]Nos troupeaux la mangent.../...Anne Dexter/... et développent une malformation/Soixante dix agneaux.../Des cerfs et des daims.../...auraient contaminé la Tamise/...ont été retrouvés morts. » in *LR*, p. 14.

vous marchez ? Sur des résidus de... comme des œufs, qui peuvent affecter votre peau. » (*SMI*, p. 43). La ville semble ainsi payer pour l'hybris qui l'a poussé à croire qu'elle pouvait renverser le cours du fleuve par la construction des écluses, sacrifiant la main d'œuvre maghrébine immigrée à Manustro pour le travail³. C'est la même ville, et le même fleuve, qu'on retrouve d'ailleurs dans *Petit Navire* : après la mort de sa mère, *Petit Navire* propose un voyage sur l'Isak, devenu symboliquement le Styx, qui devra les mener jusqu'à sa mère morte, jusqu'à l'éternité. Enfin, la maison des mères cannibales est, dans *Le Petit Köchel*, prête à s'écrouler, à cause de la mauvaise évacuation des eaux usées⁴. Autour de l'événement catastrophique naît ainsi un espace déterritorialisé, lieu autonome percé, traversé, isolé par des eaux corrosives, dans lequel s'accomplit invariablement le travail de la pourriture, où se rejoue à l'infini la scène de la noyade, où l'eau des fleuves charrie d'innombrables cadavres, corrompt l'atmosphère et ronge les habitations.

On a identifié en première partie l'importance du thème de l'exil dans l'écriture de Daniel Danis. Cet exil est toujours vécu dans la douleur, comme arrachement au lieu familial qui constitue le ou les personnages exilés en « étrangers », dont l'enjeu va être alors d'apprendre à habiter leur nouveau milieu. Les lignes de déterritorialisation tracées sur la terre par la catastrophe sont donc porteuses d'enjeux assez différents dans les deux œuvres. Chez

³ La construction des écluses constitue un acte de fondation, qui tranche entre un avant et un après : c'est pour construire les écluses que la ville a fait venir les Maghrébins, qui aujourd'hui errent, désœuvrés. Voir, notamment, le monologue de la Troisième Mère : « Et qu'on cesse donc une fois pour tous d'accuser les Maghrébins. Ce n'était pas mieux autrefois, alors que Manustro vivait en vase clos, sans commerce, sans voie navigable, sans aucune politique d'immigration parce qu'il n'y avait pas d'immigrants. » in *SMII*, p. 14-15. Le passage de l'ancien au nouveau monde a été marqué par ce qu'on peut lire comme un rituel sacrificiel, la cérémonie d'inauguration des écluses. Lors de cette cérémonie, un jeune maghrébin s'est jeté dans les eaux. La dernière mère nous apprend que ce dernier en est mort, et qu'en sondant les eaux de l'Isak pour retrouver son corps, on a retrouvé ceux de jeunes filles noyées, et que depuis ce temps là, on ne cesse d'en retrouver chaque jour. (sc. XX, p. 53).

⁴ « Et les eaux de renvoi, qui stagnent sur le ciment, font que l'odeur de la charogne est encore plus insupportable. L'on étouffe et l'on patauge. » in *PK*, p. 26.

Normand Chaurette, c'est le monde extérieur qui disparaît, dans la pluie ou la neige, autour de l'endroit où a eu lieu la catastrophe qui devient comme autonome, et qui s'effondre doucement sur lui-même sous l'effet corrosif d'eaux contaminées. Le dispositif est alors de type carcéral, mettant en scène un isolement qui est aussi punition : on est enfermé à l'intérieur. Chez Daniel Danis, c'est précisément le mouvement inverse qui se produit dans l'exil. Jeté hors de sa terre, le personnage est enfermé à l'extérieur de son foyer. Aussi, le motif de la maison est investi de manière opposée chez les deux auteurs : lieu d'incarcération invivable chez Normand Chaurette, elle est, chez Daniel Danis, le désirable foyer chaleureux, lieu où l'on se rassemble dans le secret bonheur d'être ensemble. Or, ici, ce bonheur est d'abord – mais, on le verra, pas unilatéralement – menacé de l'extérieur : c'est du dehors que vient la menace de l'anéantissement, de l'expulsion, de la séparation. Ainsi dans *Cendres de cailloux*, c'est un même mouvement d'intrusion qui pousse l'étranger au saccage de la maison commune par le viol et le meurtre de la femme, provoquant le départ de Clermont. On retrouve ce double mouvement dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*, alors que les deux femmes sont exclues après leur viol par des blancs. La guerre, dans *Le Pont de pierres et la Peau d'images*, pousse les parents à confier leurs enfants à des passeurs pour qu'ils les emmènent dans des contrées paisibles; c'est elle encore qui chasse le Petit Peuple de e de ses terres. Dans *Le Chant du Dire-Dire*, c'est encore du dehors que survient le malheur, alors que la foudre s'abat sur la maison, tuant les parents, puis, alors que les municipiens envahissent la maison, chassant la fratrie des Durant. Catastrophe naturelle encore dans *Sous un ciel de chamaille*, l'inondation détruisant Jérusalem : mais la pièce prend évidemment pour toile de fond le conflit israélo-palestinien. Enfin, les enfants de *Kiwi* et de *Bled* sont, à leur tour, expulsés de leur logis.

2.2 De l'exil intérieur aux devenirs multiples.

Chez Daniel Danis, ce mouvement de déterritorialisation géographique va être doublé d'un autre, exil cette fois intérieur. Dans l'articulation de ces deux mouvements se joue le lien du singulier au collectif, lien mis à l'épreuve dans l'exil intérieur qui vient éclater les

temporalités et tracer une ligne de fracture entre temps intérieur et extérieur. Cette déterritorialisation du corps va se décliner selon deux modalités : elle sera relative ou absolue; l'exil intérieur sera ici un passage, qui introduira de nouvelles lignes de fuite en traçant une multiplicité de devenirs, et là, le lieu de la déterritorialisation absolue, de la paralysie ou de la mort. À cet égard, les pièces les plus significatives sont *Celle-là*, *Cendres de cailloux*, *Le Chant du Dire-Dire*, *Le langue-à-langue des chiens de roche* et *e*. C'est donc sur ces pièces que nous allons principalement, ici, concentrer notre attention.

La traduction dramaturgique de l'exil intérieur est le motif du mutisme. Le personnage qui perd le langage ou le personnage muet accuse la distance qui le sépare des autres et l'incommunicabilité de son expérience. Ce motif est récurrent dans l'œuvre; on le retrouve notamment au centre de *Celle-là*, de *Cendres de Cailloux* et du *Chant du Dire-Dire*. Il est double dans *Celle-là*, à travers d'une part le silence de la Mère après le gâchis (« Après le gâchis/j'ai plus dit un mot de la bouche cousue/dedans la tête cousue. » (CL, p. 46), et d'autre part celui du Fils qui, placé dans une famille d'accueil, ne parle plus : « On a fait un long voyage de silence. [...] Je me suis fermé les dents dures pour que je ne dise rien. Un silence de tortue » (*Ibid*, p. 51). L'image que Daniel Danis associe à l'exil intérieur de l'enfant est celle de la pierre : « Mon nom c'était Pierre mais eux, ils disaient que j'étais une roche » (*Ibid*, p. 51), qu'on va retrouver telle quelle dans *Cendres de Cailloux* : « Caillou, c'est comme ça que les gens le surnomment./Caillou parce qu'il en tire et/qu'il répond pas plus qu'une roche. » (CDC, p. 40). Aussi, la présence centrale, dans le *Chant du Dire-Dire*, est celle de Noéma, paraplégique et muette. Le motif du mutisme y est ici redoublé deux fois : par le silence de Rock auquel son frère William vient d'entailler la gorge et par l'image finale de la mutilation des trois frères qui se percent les tympans, se crèvent les yeux et se coupent la langue. Dans *e*, l'exil intérieur devient exil du corps dans la mise en scène de l'expérience traumatique du viol. Cet exil est imagé par le vol du soulier de J'IL par les Juvéniles, vol qui précède immédiatement la scène du viol. La scission de J'IL en deux personnages, J'IL 12 et J'IL, vient signifier l'avènement d'une temporalité intérieure figée dans l'âge du traumatisme. Ce détraquement du temps est aussi indiqué par les *blancs* qui entrecoupent la scène de l'internement, le « tableau noir de craie » (*E*, p. 38), qui fait se succéder des flash

d'images, évoquant le procédé cinématographique du *flashback*. D'une image à l'autre J'IL passe de douze à dix-huit, puis vingt-quatre ans. De douze à dix-huit ans, le corps est resté le même, comme « déserté » : « Mange. Tu es devenu un morceau de chair sans corps ni voix, avec des yeux vitreux. Tu n'as pas grossi ni grandi depuis six mois, ça fait mal à voir. Bouge tes bras, lève-toi, tu as dix-huit ans, regarde-toi, tu n'as pas vieilli du corps. Mange. Ne te laisse pas mourir. » (p. 42). L'exil intérieur devient ici à la fois exil du corps, enfermement à l'intérieur de celui-ci (qui est aussi, paradoxalement, l'exil du corps déserté), et démultiplication du personnage.

Cette déterritorialisation du corps ou exil intérieur est aussi le mouvement d'un passage, qui ouvre sur des « devenirs », telle que cette notion a été théorisée par G. Deleuze et F. Guattari dans *Mille plateaux*. Nous nous référerons ici au chapitre « 1730 – Devenir intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » (MP, p. 284- 380) de *Mille plateaux* :

Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. [...] Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient. (MP, p. 291)

Le corps catastrophique va, chez Daniel Danis, se retrouver pris dans un devenir-animal qui passe par l'investissement d'un imaginaire païen, proche de celui du chamanisme. *Celle-là*, premier texte écrit par Daniel Danis, présente les germes du devenir-animal qui va trouver sa pleine expression dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*. Ce texte marque en effet un premier point de rupture avec l'imaginaire chrétien et d'ouverture vers un imaginaire du paganisme, à travers le qualificatif de « sorcière » qui sert à désigner la Mère tout au long de

la pièce. Or, cette mère sorcière accouche d'un « chien sale » (CL, p. 11), qualification animale qui sera reprise et subsumée dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*. Mais la Mère reste - cachée - dans l'enceinte du village : le mouvement de déterritorialisation spatiale qui rend possible le devenir-animal n'apparaît que dans *Cendres de Cailloux*. Selon G. Deleuze et F. Guattari, « Dans un devenir animal, on a toujours affaire à une meute, à une bande, à une population, à un peuplement, bref à une multiplicité. » (MP, p. 292). Mais par ailleurs, « partout où il y a multiplicité, vous trouverez aussi un individu exceptionnel, et c'est avec lui qu'il faudra faire alliance pour devenir-animal. » (Ibid, p. 298). Cet être exceptionnel, qui sera qualifié « d'anomal »⁵, on le trouve dans *Cendres de Cailloux* sous les traits de Shirley, qui apparaît comme cheffe de meute. Ainsi, selon Coco :

Shirley est pas pareille/aux autres, j'dis./Avec elle on se sent fort./Des monstres./A l'a quelque chose en elle./Peut-être un animal femelle./On est tous avec elle./N'importe où, n'importe quand./A nous appelle « les p'tits gars ». (CDC, p. 61)

L'alliance de Clermont et de Shirley se fait-elle sous le signe de la magie : Shirley donne à Clermont sa médaille de cuivre pour le guérir de son mal de dos. Par cette alliance, Shirley l'installe dans son rêve et trace la ligne de fuite de son devenir-animal : « Je venais de le revoir, lui/le caillou aux yeux de loup./Avant de m'endormir, i m'arrive de le voir./Ce gars-là, ça fait dix ans que je le connais. » (CDC, p. 30). Mais ce devenir est double, porteur à la fois de vie et de mort. Ainsi Shirley est celle qui guérit, mais elle est aussi placée sous le signe de la mort⁶. Et le devenir-animal qui emporte Coco est destructeur : Gulka, son animal

⁵ « L' anomal » se différencie d' « anormal » par ce que « L'anormal ne peut se définir qu'en fonction de caractères, spécifiques ou génériques; mais l'anomal est une position ou un ensemble de positions par rapport à une multiplicité. Les sorciers se servent donc du vieil adjectif "anomal" pour situer les positions de l'individu exceptionnel dans la meute. » in MP, p. 298.

⁶ « Je te montre la moitié de mon sein, Flagos./Regarde, c'est écrit : Macchabée./[...]/Mon père me l'a tatoué/à l'âge de trois ans/Le lendemain/le père me donnait/une médaille de la Vierge/[...]/Une médaille frappée/dans du cuivre. » in CL, p. 10.

intérieur, est en train de le dévorer, comme l'avait prédit le « grand-père du rang des Mûres » : « il te mangera la cervelle d'abord/ton cerveau après. » (CDC, p. 32)

Dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*, c'est le personnage de Coyote qui occupe la position d'anomal. Il est, aux dires de Léo, « un animal. Il est venu au monde par une fente de la terre, sans père ni mère, il était comme un animal à fourrure et un jour, il a découvert qu'il pouvait se soustraire, comme bon lui semble, à son manteau de fourrure. » (LL, p. 30) Il est aussi celui qui initie les habitants de l'île à leur devenir-animal, à travers le rituel de la « party- rage » : « Si tu vas dans une rage de Coyote, éteins l'interrupteur de ton cerveau et tu vas redonner au reste de ton corps le contrôle de la vie. » (LL, p. 31) Aussi, la pièce entière est-elle saturée par l'animalité, des deux cent quarante-six chiens du chenil de Léo aux deux enfants Djoukie et Niki, qui se disent être enfants de chiens et chiennes, l'une ne connaissant pas son père, l'autre ayant perdu sa mère et ayant été allaité par un chien.⁷ La pièce effectue un retournement la désignation injurieuse « bâtard » par l'investissement, sur un mode positif, d'un devenir-animal. Ce devenir est cependant toujours sous le signe de la dualité, de la vie et de la mort : les « party-rage » organisées par Coyote sont autant le lieu de la libération orgiaque des pulsions sexuelles que des pulsions violentes. C'est d'ailleurs au cours de l'une d'elles que Djoukie sera tuée, lapidée par les rageurs en transe.

Ce devenir-animal ou devenir-sorcier, on le retrouve encore dans *e*, où l'imaginaire magique est clairement associé à la culture amérindienne, la pièce mettant en scène le Peuple de Métis. L'animisme qui saturait déjà le paysage et transformait les corps dans *Cendres de*

⁷ Voir la scène de la reconnaissance des enfants dans *Le langue-à-langue*: « Doukie : Va-t'en, je peux te mordre la langue. Je suis la fille d'un chien./Djoukie jappe, Niki se met aussi à japper, à hurler. Ils se répondent en jappant./Niki : Tu entends, maintenant les chiens nous répondent./Moi aussi, je suis un enfant-de-chienne./Djoukie : Imbécile ! Le monde te traite d'enfant d'chienne parce que, dans le journal étudiant, tu as déjà dénoncé les noms des parents qui battaient les chiens que vous ramassez./Niki : Non, tu ne comprends pas, je n'ai jamais vu ma mère. Elle est morte quand je suis né. 'Pa-Léo m'a fait allaiter par une chienne, c'est pour ça que je suis un enfant-de-chienne » in LL, p. 62.

Cailloux ou *Le Langue-à-langue des chiens de roche* est rattaché ici explicitement à un mode de vie pré-européen, à des mythes et à des rituels amérindiens. Ce lien éclaire sous un nouvel angle une œuvre dont on découvre qu'elle est parcourue de part en part par un imaginaire du chamanisme et nous permet de jeter un éclairage renouvelé sur certains motifs. Pour cela, on peut faire un détour par les études de Mircea Eliade, dans *Mythes, rêves et mystères*. Dans ce livre, M. Eliade étudie les rituels chamaniques dans les sociétés primitives. Il écrit :

[L]a vocation mystique implique assez souvent une crise profonde qui touche parfois aux confins de la « folie ». Et comme on ne peut devenir chaman qu'après avoir résolu cette crise, on comprend qu'elle joue le rôle d'une *initiation mystique*. En effet, [...] on est consacré chaman par une longue et souvent difficile initiation, centrée sur l'expérience de la mort et de la résurrection mystiques.⁸

C'est cette dimension double de la « catastrophe » que Daniel Danis met en scène. Celle-ci agit à la manière d'une élection de par l'expérience de la mort dans la vie, comme Shirley dont le pouvoir de guérison a pour pendant l'inscription de la mort sur son corps. De la même manière, la foudre qui touche Noéma lui octroie le don du chant⁹.

Dans *Le Chant du Dire-Dire*, le corps catastrophique, qui avait été jusqu'ici mis en scène comme de l'intérieur - les personnages se faisant les chantres de leur propre vie - est envisagé cette fois comme pure extériorité, à travers le personnage muet et paraplégique de Noéma. Ce corps apparemment violenté, presque déjà mort, qu'en faire ? Comment l'accueillir ? La fratrie se referme sur celle qu'elle avait, jadis, exclu, puis laissé partir : toute la pièce tourne autour de ce corps qu'il s'agit de soigner, de rendre à la beauté : « Et, sans cesse, les frères Durant chef-d'œuvrent minutieusement autour de leur sœur » (*CDD*, p. 44). Le corps

⁸ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p. 102.

⁹ « Fred-Gilles : On doit le dire : notre petite Noéma flottait dans les airs, suspendue, comme. Dans ses mains, avec un sourire à la bouche pour nous trois, elle tenait l'accordéon du samedi soir de mon père; Puis, elle a atterri comme un hélicoptère. Notre petite sœur s'est mise à jouer et à chanter. On aurait dit que le chant et le vent de l'accordéon sortaient de sa peau et que ça remplissait le vide laissé par les deux portes mortes. » in *CDD*, p. 18.

catastrophique, qui parlait encore dans *Celle-là* et *Cendres de Caillou*, est cette fois silencieux. Il devient alors une image, pour ainsi dire une icône. La « machine » (*Ibid*, p. 35) de Noéma, baignoire dans laquelle la jeune femme est installée, tenue à l'aide de harnais, éclairée d'une ampoule, devient le cadre où, dans une lumière dorée, apparaît Noéma. Aussi la « Société d'Amour » (*Ibid*, p. 72) qui se forme autour du corps soigné ressemble-t-elle à la « communauté inavouable¹⁰ » dont parle Maurice Blanchot sous le nom de « communauté négative » (*CI*, p. 8) qui se définit « non pas dans mon rapport à moi-même comme fini ou comme conscience d'être à la mort ou pour la mort, mais ma présence à autrui en tant que celle-ci s'absente en mourant. » (*Ibid*, p. 21). Elle ne sert « à rien, sinon à rendre présent le service à autrui jusque dans la mort, pour qu'autrui ne se perde pas solitairement, mais s'y trouve suppléé, en même temps qu'il apporte à un autre cette suppléance qui lui est procurée. » (*Ibid*, p. 24). De la même manière, la communauté se cimente dans la pièce autour du corps silencieux et violenté dont il faut prendre soin jusqu'à la mort.

La pièce se charge aussi d'un fort symbolisme religieux : le corps catastrophique, silencieux et presque mort, soigné et adoré dans sa souffrance, rappelle en creux celui du Christ expiant sur la croix. Mais ici la croix est devenue baignoire, et le christ portant la parole divine, une « tourneuse des bars dans toutes les contrées, [qui] chante l'amour et la peine dans le style country-gigüé ou country-planant. » (*CDD*, p. 22) : idole païenne, donc. Or, placé au centre des « soins d'amour » (*Ibid*, p. 36), le corps de Noéma s'illumine : cette transformation de la souffrance, associée à l'ombre, en lumière, par l'amour, est elle aussi fortement chargée par un imaginaire chrétien ou mystique. Mais cette présence silencieuse qui s'illumine à l'intérieur de l'œuvre, c'est aussi la radicale « extériorité d'être qui exclut [la communauté] et qu'elle "inclut" » (*CI*, p. 25) : « Extériorité que la pensée ne maîtrise pas, fût-ce en lui donnant des noms variés : la mort, la relation à autrui ou encore la parole » (*Ibid*, p. 25). Le corps catastrophique est transfiguré au sein de l'œuvre et devient une image. Dérobé à la

¹⁰ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 93 p. On y renverra dans le texte par le sigle *CI* suivi de la pagination.

parole, il devient pourtant son origine aveugle. Paradoxalement ce silence et cette séparation sont aussi le ciment d'une communauté tournée vers « la suite » de l'histoire. Le « chant » de Noéma est en effet composé d'une seule syllabe, le *mot de liaison* « et ».

Ce corps catastrophique subsumé au sein de l'œuvre en une œuvre en abyme, mais dérobée à elle, on le retrouve dans *e*, à travers la recreation fragmentaire du poème des origines du Petit Peuple dans la rencontre de J'IL et de Romane. Sous la torture, J'IL ferme les yeux : « Concentre-toi, les yeux fermés. Tu penses à la paix. Que vois-tu apparaître ? » (*E*, p. 41). C'est à un château qu'il va rêver : il y entre en imagination et monte en haut de la tour, dans laquelle il entend la voix d'une jeune fille. Ce château de rêve se matérialise dans la suite de la pièce : la jeune fille n'est autre que Romane, gardée prisonnière, qu'il va enlever et qui va devenir sa conjointe. Ce qui se joue dans le rêve qui tente d'échapper à la torture, c'est ainsi l'appel à l'écriture. Le personnage de Romane apparaît comme personnage métathéâtral, *roman* avec un e. Or, pendant les douze ans de sa détention, J'IL apprend l'écriture en suivant en cachette les leçons qui sont données aux détenus, à l'exclusion des Métis. Lui-même, cependant, ne saura tracer qu'une seule lettre dont la réécriture constitue « l'écriture carcérale » gardée dans une valise noire. Malgré l'interdiction de J'IL, Romane ouvre la valise. Sur les feuillets sur lesquels J'IL a tracé la lettre unique *e*, Romane « dépose un livre confectionné de pièces de tissu », « transcription des écrits rêviques » du couple. Sur la couverture du livre, elle a brodé : « Le Corps de mon Mond » (*Ibid*, p. 80) L'ouvrage inachevé bée sur l'écriture carcérale, qui le complète et le fragmente à la fois. Il vient ainsi recréer et éclater le poème des origines du petit peuple : « Qu'est ce qui brille en permanence/Bien qu'il demeure caché/Comme un caillou plongé/Dans la mer primordiale ?/Le Corps de mon mond » (*Ibid*, p. 46) Mais cet ouvrage est dérobé : J'il va l'enterrer sous les planches de sa cabane. Le « Corps de mon Mond » est ainsi devenu présence-absence, corps secret caché et révélé à la fois par le livre, transfiguration du corps catastrophique en un corps-rêvique devenu œuvre d'art.

L'exil intérieur vient donc tracer, chez Daniel Danis, deux lignes de déterritorialisation qui vont parfois cohabiter ou se superposer. D'une part, c'est celle qui mène le corps à l'orée de

la forêt, à la rencontre du sorcier ou de l'anomal qui initie à des devenirs-animaux, libérant tout ensemble, sans d'ailleurs qu'il soit possible de tracer une démarcation entre elles, pulsions de vie et de mort. D'autre part, c'est à l'orée de l'œuvre que le corps catastrophique est mené pour en devenir l'origine aveugle, présence-absence qui apparaît-caché. Dans l'œuvre de Normand Chaurette l'exil intérieur est aussi omniprésent, et va se décliner autour du motif de la folie lié au génie créateur. Ce motif, l'œuvre va sans cesse le réinvestir en faisant varier à l'infini ses angles d'approche. L'œuvre se livre à un questionnement incessant sur la relation entre illusion et vérité, mais aussi apparence et essence. Ce questionnement est lié à une interrogation constante du geste créateur. Il se décline sous différentes formes qui seront notamment celle de la révélation, liée à la question de l'inspiration, celle du trompe-l'œil, celle de l'identification romanesque, et celle de la fracture entre le langage et l'image. Pour appréhender ce motif de la folie, on aura recours à *L'histoire de la folie à l'âge classique*¹¹ de Michel Foucault, dont nous mettrons les analyses en relation avec le concept de *déterritorialisation*.

Le personnage du fou, de tout temps, a été fécond au théâtre dans la mesure où il se définit dans la rupture avec un régime de vérité auquel il va préférer la sienne, prenant son illusion pour la réalité : et c'est bien là le fait même du théâtre, que de faire advenir, dans le réel, le non-être des chimères¹². C'est à travers l'expérience mystique que N. Chaurette investit d'abord le motif : ainsi, on l'a vu, dans *Rêve d'une nuit d'hôpital* ou encore dans *Fêtes d'automne*, la folie des jeunes poètes se double d'une expérience mystique, les deux enfants ayant des visions du Christ : et ces fantasmes qu'ils matérialisent dans l'écriture deviennent le lieu de la rupture avec le monde. La catastrophe n'est alors que l'irruption de ce génie créateur qui pousse les enfants à affirmer la vérité qui leur est révélée en contredisant celle de leur *socius*. (Leur révélation, paradoxalement, est *païenne*, et vient se manifester, on l'a vu,

¹¹ Paris, Gallimard, 1976, 688 p. On y renverra dans le texte par le sigle *HF* suivi de la pagination.

¹² « Dans cette extravagance, le théâtre développe sa vérité, qui est d'être illusion. Ce qui est, au sens strict, la folie. » in *HF*, p. 63.

dans l'acte du blasphème). L'exil intérieur prend alors la forme du quiproquo, dans l'impossible interaction de deux régimes de signes. Ainsi, selon M. Foucault :

La folie, c'est la forme la plus pure, la plus totale du quiproquo : elle prend le faux pour le vrai, la mort pour la vie, l'homme pour la femme.... Mais c'est aussi la forme la plus rigoureusement nécessaire du quiproquo dans l'économie dramatique : car elle n'a besoin d'aucun élément extérieur pour accéder au dénouement véritable. Il lui suffit de pousser son illusion jusqu'à la vérité. (HF, p. 62)

Et cet exil intérieur vient trouver son objectivation dans la mise à l'écart réalisée par l'internement. Ainsi, si dans *Fêtes d'automne* Joa meurt de son délire en le réalisant (c'est-à-dire en réalisant ses noces avec le Roi Septant qui l'appelait), Émile Nelligan, dans *Rêve d'une nuit d'hôpital*, est mis en scène au sein de l'institution où il passera les quarante dernières années de sa vie. C'est aussi dans l'hôpital qu'on trouve Charles Charles 38 dans *Provincetown, Playhouse*, où la rupture avec le monde extérieur atteint son paroxysme puisque le drame se joue et se rejoue, littéralement, « dans la tête de l'auteur » (PP, p. 24). On retrouve encore l'institution psychiatrique dans *Scènes d'enfant*, où l'on apprend que Vanessa ne sortira de la clinique où elle avait été internée que pour mourir.

Dès *Fêtes d'automne*, la folie est intimement liée à la question de la faute, de l'innocence et de la culpabilité. La folie de Joa est ainsi une folie vengeresse qui prend pour cible l'homicide manqué de sa mère qui « l'a fait tomber sur le trottoir » quand elle était petite, lui refusant les premiers soins (SA, p. 43). Ce crime, Joa le consigne dans son carnet : son délire est donc en même temps une façon de démasquer la coupable. Mais davantage, la mère de Joa elle-même, à laquelle « les dieux envoient sept cauchemars la nuit, dix sept épreuves le jour » (FA, p. 44), est placée sous le signe de la folie. On bascule ainsi dans le monde moral à travers la « folie du juste châtement » analysée par M. Foucault :

Elle punit, par les désordres de l'esprit, les désordres du cœur. Mais elle a d'autres pouvoirs encore : le châtement qu'elle inflige se multiplie par lui-même, dans la mesure où, en punissant, il dévoile la vérité. La justice de cette folie a ceci qu'elle

est véridique. Véridique puisque déjà le coupable éprouve, dans le vain tourbillon de ses fantasmes, ce qui sera pour l'éternité la douleur de son châtement. [...] Véridique aussi parce que le crime caché aux yeux de tous se fait jour dans la nuit de cet étrange châtement; la folie, dans ces paroles insensées qu'on ne maîtrise pas, livre son propre sens, elle dit, dans ses chimères, sa secrète vérité; ses cris parlent pour sa conscience. (HF, p. 58)

C'est cette même folie qui anime le personnage de Charles Charles, à jamais prisonnier de son crime, et ce même mécanisme qui est au cœur du *Petit Köchel*, dans laquelle le fils force ses mères à rejouer, une fois par an, la journée où elles ont accepté de le manger pour qu'il se pendre.

Joa, comme Charles Charles 38, sont ainsi prisonniers d'un secret : celui qui enchaîne aussi Vanessa, dans *Scènes d'enfant*, et Anne Dexter, dans *Les Reines*. Ce secret, qui les rend fou, n'est autre que la vérité du crime : dès lors le rapport qui venait opposer la folie pleine de chimères du fou à la vérité du réel s'inverse, et c'est désormais le fou qui, dans sa vérité, fait apparaître le jeu de masques qui structure le réel. L'exil intérieur du fou est alors un cryptage : c'est ce que vient nous dire la trame de *Scènes d'enfant*, dont l'enjeu est, pour Mark, de reconstituer, à partir des bribes de parole qu'a laissées échapper Vanessa, la vérité du crime dont elle avait été témoin. Le fou se tient sur la fine ligne de démarcation qui sépare l'être du non-être : il ressemble au spectre vengeur, dont la présence-absence accusatrice vient rejouer la scène de l'interpellation. Ainsi apparaît le personnage d'Anne Dexter que la mère, en lui imposant le silence, a rejeté hors de l'existence, comme l'indique ce passage :

Anne Dexter : Qui est Anne ?/La duchesse d'York : Tu poses la question/Et je te redis la réponse : Anne n'est rien. Aussi vrai que toi tu existes/Aussi vrai que tu es devant mes yeux/Elle n'est rien./.../Anne Dexter : Mais en ce moment/À qui parles-tu ?/La duchesse d'York : À moi-même, belle étrangère/Je me dis tout pour que tu me comprennes. (LR, p. 67)

Le fou vient alors marquer, dans sa présence-absence, une fissure dans le régime de signe dans lequel il est placé, le faisant apparaître comme une mascarade, scène où le jeu des apparences masque une réalité bien plus cruelle.

Comme on l'a vu, le motif de l'hôpital disparaît de l'œuvre de Normand Chaurette après *Scènes d'enfant*. Il y a cependant, dans la mise en scène d'espaces déterritorialisés, sous le signe de l'eau, mais aussi dans le motif du naufrage intérieur, tout un imaginaire de la folie qui est réinvesti. *L'histoire de la folie à l'âge classique* nous apprend le lien qui s'établit durablement en Europe, à partir du XV^e siècle, entre l'eau et la folie, à travers le motif de la Nef des fous. Cette représentation prend racine dans la réalité du sort qu'on réservait alors aux fous, et qui était de les exiler de la cité en les confiant à des marins. Mais elle est aussi porteuse d'un symbolisme fort :

Confier le fou à des marins, c'est éviter à coup sûr qu'il ne rôde indéfiniment sous les murs de la ville, c'est s'assurer qu'il ira loin, c'est le rendre prisonnier de son propre départ. Mais à cela, l'eau ajoute la masse obscure de ses propres valeurs; elle emporte, mais elle fait plus, elle purifie; et puis la navigation livre l'homme à l'incertitude du sort; là chacun est confié à son propre destin, tout embarquement est, en puissance, le dernier. C'est vers l'autre monde que part le fou sur sa folle nacelle; c'est de l'autre monde qu'il vient, quand il débarque. Cette navigation du fou, c'est à la fois le partage rigoureux, et l'absolu Passage. Elle ne fait que développer, tout au long d'une géographie mi-réelle, mi-imaginaire, la situation *liminaire* du fou à l'horizon du souci de l'homme médiéval – situation symbolique d'être *enfermé* aux *portes* de la ville : son exclusion doit l'enclorre; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre *prison* que le *seuil* lui-même, on le retient sur le lieu du passage. Il est mis à l'intérieur de l'extérieur, et inversement. Posture hautement symbolique, qui restera sans doute la sienne jusqu'à nos jours, si on veut bien admettre que ce qui fut jadis forteresse visible de l'ordre est devenu maintenant château de notre conscience. (HF, p. 25-26)

Le fou devient alors « le Passager par excellence, c'est à dire le prisonnier du passage. » (*Ibid*, p. 26), et l'eau et la folie sont liés dans ce que celle-ci devient « la manifestation en l'homme d'un élément obscur et aquatique, sombre désordre, chaos mouvant, germe et mort de toutes choses, qui s'oppose à la stabilité lumineuse et adulte de l'esprit. » (*Ibid*, p. 27). C'est ainsi que Toni Van Saikin dans *Fragments d'une lettre d'adieu lue par les géologues*, dont « une partie [était déjà dans les eaux de la lagune], mais depuis toujours, toujours noyé » (FA, p. 49), la Mère IX dans *Stabat Mater II*, prisonnière de l'image des jeunes filles noyées, mais encore Martina North, prisonnière d'un naufrage, se retrouvent liés dans un même exil intérieur qui les porte aux limites de la vie et de la mort, mais aussi aux portes de la cité.

L'angle de vue par lequel est envisagé le motif de la folie va être encore déplacé dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par les géologues*. On passe ici à la forme absolue du *quiproquo* : le fou est rendu au silence, puisque sa lettre d'adieu a été effacée. Comme dans *le Chant du Dire-Dire*, le corps catastrophique est désormais envisagé comme pure extériorité. Aussi, la pièce met en scène une commission d'enquête dont l'enjeu est ambigu : selon Nikols Ostwald, le président, « cette commission enquête sur les causes d'un échec, et principalement sur les causes de la mort d'un homme. » (*FA*, p. 28). Sont ainsi juxtaposés deux enjeux qui ne peuvent avoir de rapport entre eux parce qu'ils n'engagent pas les mêmes régimes de sens : enquêter sur les causes de l'échec de l'expédition destinée à purifier les eaux du Mékong appelle une explication scientifique fondée sur l'analyse, et notamment sur la mise en relation du cadre d'expérimentation qui avait été élaboré théoriquement par les géologues avant leur départ avec les difficultés rencontrées dans sa mise en pratique. En revanche, enquêter sur la mort d'un homme déplace la problématique vers le champ du droit : il s'agit dès lors d'établir s'il y a eu meurtre ou non, quels sont les suspects, quels pourraient être les mobiles du crime, de manière à pouvoir faire justice, c'est-à-dire reconnaître et punir le ou les coupables. Cependant, ces deux régimes de sens vont être mis à mal et renversés par le retournement qui s'établit dès le premier témoignage, celui de Lloyd Macurdy :

Compte tenu des circonstances hors de notre contrôle, compte tenu également du fait que nous étions peu nombreux, il nous est apparu plus judicieux de nous en remettre à celui qui avait conçu ce projet et qui était somme toute le seul à y croire. Il y croyait avec une telle détermination qu'aucun d'entre nous n'a réellement été capable de lui faire valoir des raisons d'abandonner l'expérience. [...] Aussi nous avions affaire à un homme qui avait résolu de mourir, j'en ai personnellement la conviction. On a dit maintes fois que cette expédition a été un échec parce que l'ingénieur Toni van Saikin est mort. Je pense au contraire que Toni van Saikin est mort parce que cette expédition était de toute façon vouée à l'échec. (*FA*, p. 11)

La lecture que fait Lloyd Macurdy de la situation déjoue, dès l'abord, les deux régimes de signes dans lesquels l'enquête va par la suite se situer, en plaçant, comme le point nodal de toutes les questions, la folie du personnage de Toni van Saikin. Le seul tort des géologues, c'est de s'être fait les apôtres du fou défini par sa foi en un projet insensé, de n'avoir pas su opposer à ses chimères la voix de la raison. Et cette folie, c'était celle de vouloir mener à bien

une expédition « qui était de toute façon vouée à l'échec. » (*Ibid*, p. 11), c'est à dire, métaphoriquement, celle d'aller au bout de sa folie, dût-il en mourir, tel ce « prisonnier du passage » : « Et la terre sur laquelle il abordera, on ne la connaît pas, tout comme on ne sait pas, quand il prend pied, de quelle terre il vient. Il n'a sa vérité et sa patrie que dans cette étendue inféconde entre deux terres qui ne peuvent lui appartenir. » (*HF*, p. 26).

Cette entreprise dans laquelle les géologues ont « accepté » d'accompagner Toni van Saikin, était aussi celle qui appelait, du fond de sa folie, l'homme à son œuvre : les sombres eaux de la folie sont celles dans lesquelles Toni van Saikin « cherchai[t] les mots, comme si les mots avaient pu être au nombre de toutes les choses qu'on peut trouver dans les eaux. » (*FA*, p. 49). On comprend mieux dès lors le péril qui pesait sur l'expédition : ces eaux de la folie, celles qu'on voulait purifier, se révèlent bien trop indociles, elles refusent les mots qu'on cherche, elles les effacent, elles se referment sur les corps. *Fragments d'une lettre d'adieu* met donc en scène, à travers l'expédition au Cambodge, le combat d'un homme avec la folie de laquelle il veut tirer une œuvre. C'est le motif de l'artiste fou, qui se décline dans l'art moderne et contemporain, comme le rappelle M. Foucault, de Van Gogh à Artaud, en passant par Hölderlin et Nerval – si Foucault ne cite que des auteurs européens, sans doute l'héritage direct dans lequel s'inscrit ici Normand Chaurette est-il celui d'Hubert Aquin. Foucault note ainsi : « entre la folie et l'œuvre, il n'y a pas eu accommodement, échange plus constant, ni communication des langages; leur affrontement est bien plus périlleux qu'autrefois; et leur contestation maintenant ne pardonne pas; leur jeu est de vie et de mort. » (*HF*, p. 660).

Alors un nouvel enjeu de la commission, qui est déplacé par rapport aux deux premiers et va jouer à les brouiller, se dessine : celui de comprendre, d'interpréter, de juger la folie – ou le génie – de Toni van Saikin. On passe des domaines scientifiques et juridiques à un domaine qui oscille entre métaphysique et morale : *qui* était Toni van Saikin ? Le personnage du fou est ici celui qui ultimement est entièrement dépossédé de lui-même, tout entier offert à la libre interprétation des autres. Ce jeu de masques par lequel la parole des membres de la commission vient faire et défaire le personnage absent de Toni van Saikin est cependant

articulé autour d'un point d'ancrage tragique : « Vous avez dit d'assassins ? » (FA, p. 44).

Nikols Ostwald résume la situation ainsi :

Personne... n'a... découvert... son... corps... en... premier... Tout le monde... l'a... découvert... en deuxième... Ils sont tous arrivés... en en même temps... de façon... à ce que personne... ne soit arrivé... en... premier... Pour... quelle... raison ?... Aucune... raison... monsieur... le président... Au... Cambodge... on... meurt... pour... rien. (*Ibid*, p. 45)

Le témoignage des géologues apparaît donc potentiellement comme un faux destiné à maquiller un crime, et c'est cette indécidabilité même, qui rend impossible à départager le vrai du faux, l'illusion du réel, mais aussi l'innocent de l'assassin, qui constitue le profond tragique de la pièce.

Or, face à cette déterritorialisation absolue, cet exil de soi par l'objectivation du langage des autres, Normand Chaurette va venir faire jouer, dans les *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, cette autre folie qu'est celle de l'image. La pièce fonctionne par superposition d'écrans. On comprend ici « écran » dans sa double acception, c'est-à-dire comme surface qui arrête le regard, c'est-à-dire qui empêche la visibilité, et sur laquelle les images sont projetées, c'est-à-dire qui donne à voir. De la même manière fonctionne ici la parole qui rend des comptes sur l'événement passé, le restitue, et ce faisant le maquille. Chaque nouveau témoignage est un nouvel écran, nouveau masque sur lequel se projette l'image de l'absent. Dans ce jeu de transparence et d'opacité sur fond d'absence, un autre écran se superpose sans rien éclaircir, et qui est cette fois image : celui des photographies insérées en annexe du rapport de monsieur Peterson, sur lesquelles les hommes sont difficilement reconnaissables, et qui vient attester l'incompatibilité totale des témoignages écrits et des témoignages photographiques. Alors que les hommes affirment qu'il a plu sans interruption durant toute la durée du séjour, l'une des photographies montre qu'il faisait soleil. Pourtant, les hommes continuent à affirmer, devant l'évidence même de la photo, qu'il a plu « sans arrêt » (FA, p. 39). L'inadéquation des différents écrans supposés rendre compte d'une même réalité place alors le langage, comme l'image, sous le soupçon, et fait basculer

dans un univers de folie comprise comme l'inévitable inadéquation entre deux régimes fous, parce qu'autonomes, parce que n'ayant plus rien à voir avec une quelconque réalité : le langage et l'image. C'est la même rupture qu'analyse ici M. Foucault :

Entre le verbe et l'image, entre ce qui est figuré par le langage et ce qui est dit par la plastique, la belle unité commence à se dénouer; une seule et même signification ne leur est pas immédiatement commune. Et s'il est vrai que l'Image a encore la vocation de *dire*, de transmettre quelque chose de consubstantiel au langage, il faut bien reconnaître que, déjà, elle ne dit plus la même chose; et que par ses valeurs plastiques propres la peinture s'enfonce dans une expérience qui s'écartera toujours plus du langage, quelle que puisse être l'identité superficielle du thème. (HF, p. 33)

Or, ce qui reste derrière tous ces écrans textuels faits de mensonges et de mauvaises lectures, c'est effectivement cette *peinture*, image finale construite à vue dans le témoignage de Xu Sojen (faut-il le préciser, ce *dernier écran*), du corps mort décomposé par la pluie, sans plus rien pour protéger l'intimité de son corps: du sexe en érection aux yeux sans paupières, jusqu'au secret organe de la pensée exhibé hors de la boîte crânienne. Alors que plus rien ne peut mentir, que tout est exposé, le corps du fou et le mystère du génie se dérobent encore, dans le silence cette fois éternel de la mort. À nouveau (comme dans *Le Chant du Dire-Dire*), l'image, construite dans le discours sous les yeux du lecteur, installe Toni van Saikin du côté de la figure christique : « Il était là, dans la sérénité, qui regardait la fin de tout. Les bras ouverts, les paumes tournées vers l'eau, il attendait de l'autre côté de l'éternité que tout recommence. » (FA, p. 52), analogie qui est d'ailleurs poursuivie, en filigrane, alors que le mouvement des averses est comparé à celui des « clous [qui] tombent sur la surface et s'enfoncent » (*Ibid*, p. 52). Mais cette image est à son tour transformée, paganisée dans le témoignage de Xu Sojen :

Avant de m'endormir pour la longue nuit de l'espoir, j'ai pensé à Huan Chou, ce dieu de l'éclair, mort en transperçant son propre corps, et dont la blessure préfigurait l'endroit où le monde, tel que nous le connaissons, allait prendre naissance. (*Ibid*, p. 54)

On peut ici aisément tracer un parallèle entre la figure de Toni Van Saikin et celle de Noéma, comme un même corps catastrophique transcendé, recréé au sein de l'œuvre, devenant l'origine aveugle de la parole dans la mesure même où il se dérobe, comme image, au langage. Ce corps mort créé dans le discours, on va le retrouver dans *Stabat Mater II*, alors que les mères se succèdent, dans la morgue de Manustro, pour reconnaître le corps de leur fille.

L'exil de soi le plus absolu, la déterritorialisation la plus totale : c'est donc bien celle qu'on retrouve dans la coexistence de l'image du cadavre et du discours qui porte sur lui, dans cette mise côte à côte de la présence-absence du corps mort, rendu à son image silencieuse, et du discours dans lequel il est fait et défait, arraché et rendu à lui-même. Mais voyons quelle série de variations s'effectue dans l'œuvre de Normand Chaurette autour de ce motif de la déterritorialisation du corps par le regard ou la parole de l'autre. La pièce qui consacre ce motif d'une manière absolument explicite est *La société de Métis*. Car cette pièce ne raconte-t-elle pas l'histoire de l'hybris d'une femme qui veut maîtriser sa propre image ? Zoé possède tout Métis-sur-Mer, elle invite ses amis et leur offre des séjours fastueux, elle achète tout ce qui lui plait, finance des fondations de charité, et nul ne lui résiste. Ce, jusqu'à l'arrivée d'Hector Joyeux, le peintre, qui va faire le portrait de la mécène et de ses amis : Zoé en est enchantée, car on lui offre ce qui lui manquait, « l'éternité » (*SDM*, p. 123). Mais voilà : les tableaux ne sont pas à vendre. Et le refus d'Hector Joyeux de céder ses tableaux à la riche Zoé va achever de la rendre folle : en sous-texte, cette folie est liée à la dépossession de soi-même dans le regard de l'autre, a fortiori de l'artiste : « Zoé Pé : Si tu savais combien je tiens à ces tableaux... Ma figure... ma figure, elle est à moi ! à moi ! ». (*SDM*, p. 124). Et le caractère insupportable de cette impuissance à maîtriser le regard de l'artiste conduira au meurtre du peintre, geste qui est lui-même placé sous le signe de l'impuissance, puisque le peintre s'était préalablement débarrassé des tableaux en les offrant à la fondation de Rimouski.

Qu'opposer à cette déterritorialisation absolue, à cet arrachement à soi dans l'interprétation du discours ou du regard d'autrui ? C'est *Petit Navire* qui fournit la réponse, pièce dans

laquelle le petit écrivain explique qu'il veut « écrire [s]a vision des choses » (p. 6). Cet acte radicalement subjectif devient acte d'émancipation dans la mesure où il rend possible la création d'une voix singulière et, pour anticiper le propos du chapitre III, *différente*: d'où la violence tragique d'une pièce comme *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues* (où le silence du fou offert à la parole des autres est aussi sa mort), ou encore du *Passage de l'Indiana*. De la même manière que dans les *Fragments d'une lettre d'adieu*, l'œuvre est, dans *Le Passage de l'Indiana*, à la fois totalement existentielle et totalement vulnérable, dans une vulnérabilité qui touche aussi le corps de l'auteur engagé dans son œuvre de toute sa folie. Ainsi la réappropriation de soi par l'écriture devient une nouvelle déterritorialisation, dans la mesure où le roman est devenu l'objectivation de ce que Martina North a de plus intime : la mémoire de la perte de ses parents. D'où la violence du plagiat : « Personne ne peut comprendre l'effroi que je ressens devant la prise de possession par autrui d'un travail qui est issu de moi-même, de mon entité psychique et de mon âme » (*PI*, p. 31). Mais davantage, Martina North est tout entière placée sous le signe de la déterritorialisation, arrachée sans cesse à elle-même. Car le plagiat est doublé d'une myriade de « vols » : vols symboliques, quand « L'industrie Ciné-Wreck » s'empare de « [s]on naufrage » (*Ibid*, p. 40), et vols réels, alors que ses objets les plus précieux disparaissent de chez elle. Elle dresse, dans la scène intitulée *Coda 2* (*Ibid*, p. 70-72), par ordre alphabétique, la liste des objets qu'elle a perdus. Ces objets, sans être dotés d'une grande valeur matérielle, sont, de la même manière que l'était le livre, comme ses attributs : « Un objet qui, au-delà de sa valeur, contenait mes espoirs, mon insouciance et mes peines. » (*Ibid*, p. 32). Elle est enfin, telle Toni van Saikin, entre les mains de l'opinion publique et de la presse¹³, aux yeux desquelles elle passe pour « une hystérique » (*Ibid*, p. 19), Martina North est caractérisée par les mouvements de la perte et de la dépossession.

¹³ « Encore ce matin dans le *Times*, tenez, “Martina North, deux points : LE PLAGIAT DOIT ÊTRE PUNI PAR LA PEINE DE MORT !” [...] Si je l'ai dit, je veux savoir quand et où ! Voici le numéro où les rejoindre – et je vous préviens : s'il n'y a pas de démenti dans l'édition de demain, je demande les services de Grisanti. » in *PI*, p. 59-60.

Or la pièce met en scène le négatif de Martina North, à travers le personnage d'Éric Mahoney. Celui-ci est son exacte antithèse : si elle est celle qui perd, il est celui qui reçoit. Cette antithèse est mise en scène à travers le motif de « l'organisme d'entraide » auquel appartient Éric Mahoney, « la Restructuration du Monde Exponentiel », dont il explicite ainsi la mission : « L'amour et le partage sont des valeurs exponentielles. Nous recevons tout ce qu'on veut bien nous donner et nous rendons grâce une fois par semaine » (*Ibid*, p. 22). Il est décrit comme un homme « désarmant de simplicité – un homme irrésistiblement aimable, voire attachant » (*Ibid*, p. 30). Éric Mahoney est ainsi sous le signe du plein, Martina North du vide. Davantage, on découvre bientôt qu'il n'est pas le véritable auteur de *La descente du Pharaon* : c'est en réalité le directeur de la Restructuration du Monde Exponentiel, Frank Caroubier (l'éditeur de Martina North), qui lui a confié le manuscrit. Ainsi, comme le note Marie-Christine Lesage :

La question du plagiat masque le jeu de massacre des identités : Éric Mahoney n'est plus que le reflet de son pharaon Caroubier, qui a emprunté son identité pour écrire ce roman ; il a lui aussi perdu son moi, qui s'est anéanti tout au long de ce processus de dépossession de son espace de création. Mahoney devient une figure d'emprunt, l'interface utilisée par Caroubier afin de rejoindre North dans ce qu'elle possède de plus intime, par ce passage choisi par lui en toute connaissance de cause : il savait que là résidaient les derniers vestiges identitaires de l'écrivaine renommée.¹⁴

Mais Éric Mahoney n'est pas devenu un pur masque : sous le signe du *trop-plein*, il s'est chargé des deux autres personnages, devenant le lieu de leur union impossible. Pantin entièrement manipulé par Frank Caroubier auquel il sert de masque, il est symboliquement habité par ce dernier, dont il est devenu la voix et la main écrivante. Mais il est aussi en train de devenir Martina North : puisque l'avant dernière scène, dans laquelle les deux auteurs se rencontrent, nous le montrent en train de « porter [l']a robe » de Martina North, entouré de ses objets, offerts par « [s]on pharaon » (*Ibid*, p. 85). Que reste-t-il alors de ces deux

¹⁴ Marie-Christine Lesage, «De l'empreint à l'empreinte: le plagiat dans le Passage de l'Indiana», p. 495.

personnages, de celle à laquelle l'amant a volé tout ce qu'elle est, à celui que le même amant charge de tout ce qu'il n'est pas, dès lors qu'ils sont si profondément altérés qu'ils apparaissent à la fin de la pièce ? Ni plus ni moins qu'un être paradoxal, pris dans le mouvement de sa fuite : à la question de Mahoney « Que comptez-vous faire à présent ? » Martina répond « continuer d'être ce que je suis. La-femme-qui-perd. Celle-à-qui-on-prend. » (*Ibid*, p. 80). Alors que Martina North disparaît, reste Éric Mahoney, caractérisé pour sa part par le mouvement de l'attente : « Pourquoi monsieur Caroubier ne vient-il plus me voir ? Il m'a pourtant dit qu'il serait à l'heure. » (*Ibid*, p. 88). La fin de la pièce marque par ailleurs une nouvelle ouverture, alors que Dawn Grisanti, l'éditrice d'Éric Mahoney, est, à son tour, entrée dans l'orbite de Frank Caroubier : « Il neige. Il a peut-être du mal à garer sa voiture. Mais moi je suis là. » (*Ibid*, p. 88), laissant à présager un nouveau cycle de déterritorialisation. Restent donc ces trois présences ironiques, tour à tour tirées hors d'elles-mêmes, hantées, détruites et recrées dans le mouvement des relations.

Une autre histoire s'est écrite en filigrane qui apparaît comme la clé, ou la cause profonde de la trame de surface. C'est celle de l'amour malheureux de Frank Caroubier et de Martina North, dont la pièce nous retrace, de manière fragmentaire, les étapes. Alors qu'elle brûle pour lui, il passe à côté de cet amour. Plus tard, le livre qu'il édite raconte précisément l'histoire de cet amour manqué : en se reconnaissant sous les traits du personnage masculin, il découvre en même temps son propre amour – mais il est trop tard, et désormais M. North est sourde à ses aveux. Le livre édité de leur amour avorté devient paradoxalement sa réalisation, leur « enfant ». Cette naissance est cependant doublée d'une mort : celle du roman dont Frank Caroubier est l'auteur et qu'il fait lire, sous couvert d'anonymat, à Martina North, pour qu'elle le détruise en une phrase. Après son double meurtre symbolique, une fois en tant qu'amant, l'autre en tant qu'auteur, Frank Caroubier couve sa vengeance qui devra passer à son tour par le meurtre symbolique de Martina North, sa possession et sa recreation : en la plagiant, il va la tuer en tant qu'auteure. Martina North est désormais publiquement humiliée, sans maison d'édition. Mais davantage, le livre est, tel un « enfant », l'union réalisée de Martina North et de Frank Caroubier ; de la même manière Éric Mahoney devient, on l'a vu, ce troisième personnage qui leur ressemble à tous les deux. Et c'est finalement sur la reconnaissance du

caractère inouï de la passion que le livre se suspend, à travers l'ultime tirade de Martina North :

Il vous a manipulé, tout comme il a passé sa vie à me donner l'heure. Je sais que ni vous ni moi n'avons le droit de parler contre lui. Il est vrai que c'est un ami, d'abord et avant tout. Un être que la souffrance a fait basculer dans la frénésie mais l'amour est au-dessus de tout. (*Ibid*, p. 87)

La catastrophe inaugurale sera alors la première impulsion, celle qui inaugure le cycle perpétuel dans lequel vont venir jouer les identités. Normand Chaurette met ainsi en scène une identité mobile, prise dans un constant arrachement à soi dans l'apparence, perpétuel mouvement mis en scène dans la déterritorialisation qui emporte le fou vers d'autres corps et d'autres langages. La folie, liée au génie créateur, a alors à voir avec le domaine de l'être opposé au paraître, confrontation de l'artiste à l'espace indéterminé des eaux. Il s'agira alors de faire remonter ce chaos des profondeurs jusqu'au niveau de surface en lui donnant une forme, donc à le faire surgir dans l'apparence dans une lutte avec la folie. Avant d'analyser en détail cette lutte, qui fera l'objet de la troisième partie, on peut déjà noter qu'elle est intimement liée à l'exil intérieur : dans l'œuvre de Normand Chaurette, c'est en elle que les corps se déterritorialisent. Comme chez Daniel Danis, l'exil intérieur emmène les corps hors de la cité, d'abord à travers les personnages d'incarcérés, puis par le motif de la noyade. La déterritorialisation est alors absolue : le devenir du fou, c'est le silence de la mort, c'est la radicale étrangeté à soi; c'est être définitivement offert aux jeux des discours et des regards. Mais au sein de ces jeux mêmes, se trace une nouvelle ligne, qui ressemble à celle qu'on avait identifiée chez Daniel Danis, qui vient tirer le corps catastrophique (mort) hors du langage en le faisant advenir comme une image parodiquement sacralisée (c'est-à-dire sacralisée à vue), faisant apparaître un corps caché, masqué, en le surcodant dans la divinité. Cette radicale étrangeté à soi, exil intérieur du fou, est aussi celle par laquelle surgit, terrifiante parce qu'abouchée à la mort, la nécessité de l'écriture : seule possibilité pour le fou de formuler sa « vision des choses ». Mais cette « vision » singulière est elle-même entraînée dans la multiplicité des langues dans lesquelles vient se dessiner et se défaire la catastrophe inaugurale.

2.3 Déterritorialisation des langues : glossolalies.

Ces deux grandes lignes de déterritorialisation que nous avons identifiées et dont nous avons vu qu'elles sont elles-mêmes multiples (la déterritorialisation géographique et la déterritorialisation du corps), s'entraînent ainsi l'une l'autre. Elles sont par ailleurs intimement liées avec une troisième, qui est celle de la langue. Le mouvement qui entraîne le corps hors de son socius inscripteur et qui, à travers la mise à distance creusée par l'exil intérieur, le précipite vers une multiplicité de devenir, est en effet aussi arrachement à un régime de signes, qui vient briser l'homogénéité d'un langage univoque pour faire advenir une langue plurielle, travaillée par des conflits intérieurs qui la mettent en mouvement. La conflictualité apparaît ici comme le caractère moteur de ce mouvement de codage, décodage et surcodage qui est mis en scène. Pour bien comprendre le lien intrinsèque qui unit corps, langues et territoires, il est indispensable de faire apparaître le rôle de *codage* que joue le socius inscripteur :

La société n'est pas d'abord un milieu d'échange où l'essentiel serait de circuler ou de faire circuler, mais un socius d'inscription où l'essentiel est de marquer et d'être marqué. Il n'y a de circulation que si l'inscription l'exige ou le permet. (*AE*, p. 166)

On peut identifier, dans l'écriture de Daniel Danis, trois régimes de signes mis en tension. C'est, à une extrémité, le discours qui s'appose de l'extérieur sur les personnages, soit le discours institutionnel. À l'autre extrémité, on trouve le silence absolu du corps décodé. Entre les deux, on a d'une part la langue « de l'intérieur », langue poétique qui est première extraction au régime de signes de la langue légitime, et de l'autre la langue singulière de la communauté, qui est une réappropriation (ou reterritorialisation) subversive de la langue légitime. Nous nous proposons ici d'analyser en détail ce jeu d'articulation qui lie les déterritorialisations géographiques et corporelles aux déterritorialisations de la langue dans *Celle-là* et *le Chant du Dire-Dire*.

Le socius inscripteur de la Mère est aussi celui d'un régime de signes, qui cadre et définit le champ social : c'est le régime de signes du discours religieux, qui cadre les limites de l'acceptabilité des corps. Discours de la faute et du péché, qui code le corps féminin comme un corps reproducteur destiné à l'alliance et à la maternité. Mais voilà que la Mère va « dévore[r] les fruits » avec le voisin (*CL*, p. 15), geste qui provoque la colère familiale, dans une variation de la scène du péché originel (Ève mangeant la pomme provoquant le courroux de Dieu). La Mère va être chassée à son tour du paradis, c'est-à-dire du régime de signes de sa famille religieuse. Immédiatement, elle est recodée hors du cadre d'intelligibilité tracé par sa famille « “ Pas plus sœur que mariable ” disait mon père » (*Ibid*, p. 15) : chassée du code qui aurait garanti son intelligibilité, elle est recodée dans l'abject, alors que les garçons auxquels elle demande de la marier refusent et rient d'elle : « “ Tu seras jamais pure. Une sorcière ” » (*Ibid*, p. 15). Or, ce nouveau codage vient littéralement transformer, métamorphoser le corps : « La preuve : j'avais un champ/de petites fraises sauvages dans le visage./Arrivée à la maison, j'faisais des crises/comme d'épilepsie. » (*Ibid*, p. 15). Cette transformation du corps de la Mère rejeté dans l'abject est doublé de l'exclusion du cercle familial : « Après une réunion familiale/on a rendu la sentence:/quitter la maison paternelle./ “ A fait des crises de démons./Occupe-toi-z-en, j'suis pus capable d'la voir. ” » (*Ibid*, p. 15). Là où se trouvait l'hôpital chez Normand Chaurette, on découvre donc, chez Daniel Danis, le couvent. Ainsi, la mère sera placée chez les sœurs, reterritorialisation qui est aussi recodage du corps : « On m'avait déguisée en ménagère pour nettoyer/la saleté et les toiles d'araignées. » (*Ibid*, p. 16) Ce nouveau codage entre en conflit avec l'autre, le costume de la ménagère devenant la camisole de la sorcière : « Toujours ç'a été de cacher la sorcière du plaisir./J'continue à faire des crises, d'épilepsie./Pour me sauver de moi./Sortir de mes os. Du couvent. » (*Ibid*, p. 16) Et pour sortir du couvent, il faudra bien que la Mère se serve du code qui garantit son acceptabilité, et la sorcière plaide, pour s'échapper, de son désir de devenir mère : « J'avais dit à l'évêque : “ Y faut que ça sorte du couvent./[...] Le corps veut un enfant/être mère./J'pensais pendant que je lui parlais/J'veux un homme ” » (*Ibid*, p. 16-17). Dès lors, l'évêque la sort du couvent et la relogé chez son ami, le Vieux, chargé de la surveiller. Et dans l'intimité du logis, va se renverser le codage qui avait condamné la mère à l'abjection, réinvesti sur un mode positif : « Je l'ai pris, dans mon lit du logis/comme une

folle, de sueurs./Dans ces temps là, ça criait la joie sur ma peau./Le vieux d'en haut, ça disait de moi:/« Comme une vraie sorcière. » (*Ibid*, p. 17) Le corps abject du discours catholique devient, dans la parole du plaisir, la désirable figure païenne de la sorcière.

Pourtant, cette reterritorialisation ne durera pas longtemps : car la Mère se met un jour à frapper l'enfant. Après avoir comparu devant le tribunal familial, la Mère est cette fois confrontée au juge. Encore une fois, c'est son frère évêque qui propose de la reloger, à nouveau au cloître. La Mère, grâce à l'intervention de l'évêque, échappe au jugement : il s'agit maintenant de la faire disparaître : « Au matin rendu/il chuchote à la mère supérieure:/« On va cacher la fille-mère, dans le cloître. »/Dans un cloître/l'évêque a caché la mère sorcière. » Ainsi, le mot « sorcière » est une nouvelle fois réinvesti, se chargeant d'un nouveau crime : celui de la « mère tueuse d'enfant » (*Ibid*, p. 48). Nouvelle chute de la Mère, sur laquelle se referme l'abomination: exclue du logis, elle l'est aussi au sein du cloître, figure sur laquelle s'abat le mépris de tous : des sœurs (« Une fois, une sœur m'a soufflé un midi/personne ne l'a entendue : « Sorcière »/avec un petit crachat/qui est descendu en filet sur mon bras. » (*Ibid*, p. 46)), mais aussi de la famille (« L'évêque a dit les messes des morts./Même lui, ça me parlait presque plus./Le reste de la famille/ça se voit leur honte de moi. » (*Ibid*, p. 57)). Cette mise au ban se double d'un exil du langage (« Après le gâchis/j'ai plus dit un mot de la bouche cousue/dedans la tête cousue » (*Ibid*, p. 46)), et du meurtre symbolique du corps de la « sorcière de plaisir » par le revêtement de la « robe noire » (*Ibid*, p. 49) du deuil.

La mère qui ne parle plus, finalement, est celle dont uniquement *on* parle, comme le fou dans l'écriture de Chaurette. Ce corps entièrement dépossédé de lui-même dans le discours est simultanément mis en tension avec un autre corps, corps « rêvique » ou projection interne. Ainsi, fermant les yeux, la Mère échappe aux codes du dehors et cherche à se recoder : « Pour partir d'eux autres./Je fermais les yeux/pour parler en dedans avec les-jésus./La prière, ça se disait fort dans la tête/pour ne pas que la sorcière me ressemble./Jamais plus. ». Ultimement, la Mère parvient donc à échapper au qualificatif de « sorcière » et réintègre, en elle-même, l'humanité, en se réappropriant la dénomination de « mère » : « La mère, elle

aurait aimé ça donner la vie/une deuxième fois à l'enfant Pierre. » (*Ibid*, p. 57) Cette réintégration passe en même temps, par un réinvestissement de l'imaginaire chrétien. La mère, qui désormais purge sa pénitence, est obsédée par *les jésus*, devenant finalement pieuse, et sacrifiant son corps de « sorcière » pour devenir finalement « la mère » : Marie ? Douleur éternelle devant l'enfant sacrifié ? C'est au prix de cette rémission finale, semble-t-il, qu'elle pourra « partir la tête haute » (*Ibid*, p. 57).

Le *Chant du Dire-Dire* joue à son tour à mettre en scène cette tension entre les langues. Au centre de la pièce, le « corps catastrophique » est aussi corps silencieux uni à lui-même dans les intensités ou Corps Sans Organe. Il est la trace silencieuse nécessaire à l'avènement de la parole poétique, dont l'équivalent est la marque laissée par la boule de feu dans le Dire-Dire. Par ailleurs les trois frères partagent, soudés par le Dire-Dire, un langage qui les lie entre eux tout en les désolidarisant du monde extérieur, les isolants en même temps dans un corps de « hors du commun » (*CDD*, p. 47). Le « Dire-Dire » devient alors l'objet qui sert d'instance légitimatrice à la parole des frères, les protégeant de la nomination du dehors. Entre leur parole propre et la parole du dehors, s'effectue cependant une fracture qui ne va faire que s'accroître au cours de la pièce et conduire les protagonistes à la mort. Cette fracture s'effectue sous le signe du quiproquo : le « monde extérieur » et le « monde intérieur » analysent la situation selon une grille de lecture différente. Selon les frères, ce qui peut guérir Noéma, ce sont les « soins d'amour » : suivant leur interprétation, c'est la séparation qui a mené Noéma à s'éloigner de la communauté Durant pour aller chercher la gloire qui a conduit à la catastrophe. C'est donc par la réunion seule qu'il sera possible de guérir Noéma. Il ne faut donc pas l'envoyer en institution, puisque cela signifierait se trouver à nouveau séparé. Or, cette logique entre en conflit avec le discours « du dehors », qui est celui des habitants du village. Les habitants ont bien voulu laisser la maison aux enfants « aussi longtemps [qu'ils auraient] des comportements normaux et conséquents » (*Ibid*, p. 20); ainsi, la fratrie est dès l'abord placée sous une étroite surveillance, son existence étant sous caution. Au retour de la sœur, le village s'inquiète donc de la voir aux mains de la fratrie. Face aux méthodes de soins non traditionnelles utilisées par les frères, le sentiment qui se développe est ambigu, oscillant entre défiance et fascination. La défiance est du côté des institutions (le

maire, le docteur) : il s'agit pour eux de placer, à tout prix, Noéma en institution. Mais du côté de l'opinion publique (Madame Vue-Vue, le Cercle des Bonnes Fermières), on est davantage du côté de la fascination. Commence à se répandre la rumeur selon laquelle Noéma s'allumerait, provoquant la curiosité des municipiens.

L'anéantissement des Durant va se faire ainsi sous le double signe de la fascination et de la défiance : c'est, d'une part, le maire qui arrive avec un mandat de perquisition, et de l'autre, la foule des habitants qui envahit la maison et se met à en arracher des morceaux, à couper les cheveux de la jeune paraplégique, à s'emparer de ses vêtements. La scène de reportage se situe dans l'articulation de ces deux flux destructeurs (fascination/défiance), alors que la nièce de madame Vue-Vue arrive pour faire un reportage sur la maison. L'œil, à la fois curieux et inquisiteur, est aussi la voix qui rendra le jugement : « in-sa-lubre » (*Ibid*, p. 65) qui précède l'expulsion des frères. L'intrusion massive du monde extérieur dans le cercle clos du dedans est aussi prise de pouvoir : dans cette avant-dernière scène, les Durant sont l'objet de deux investissements fantasmatiques qui vont conduire à leur anéantissement. Dégradés d'une part par le qualificatif « insalubres », qui connote à la fois la saleté et la misère morale, ils sont en même temps transcendés dans le fantasme par le « miracle » de l'illumination de Noéma, à un niveau métaphysique. La force intrusive de ces deux investissements fantasmatiques, qui se traduit scéniquement par l'arrivée en masse des municipiens dans la maison, et par celle de la télévision, a pour conséquence directe de défaire les frères de leur pouvoir de parole, soit du Dire-Dire. Alors que les frères se font « démaisonner » (*Ibid*, p. 69), ils se font donc aussi voler le Dire-Dire (*Ibid*, p. 70). Et l'objet ne sera récupéré qu'au prix de la mort et du silence : si les frères partent avec leur sœur et le Dire-Dire, ils finissent par se crever les yeux, les tympanes, et par se couper la langue. Mais, puisqu'ils partent avec le Dire-Dire, ils partent avec le pouvoir de re-présenter ce même acte de destruction dont ils ont été les victimes. Le Dire-Dire, c'est donc aussi la force de la répétition, du redoublement.

La double déterritorialisation (géographique et corporelle) entraîne donc avec elle le langage. Dans ce mouvement, ce sont les codes imposés du dehors, noms donnés par les institutions aux « anormaux », qui deviennent obsolètes, et que le langage poétique va s'attaquer à

défaire par le mouvement de reterritorialisation langagière ou recodage : cette recherche d'une « autre langue » après la catastrophe devient d'ailleurs le thème central de l'écriture pour la jeunesse. Ainsi les enfants du *Pont de pierres et la Peau d'images*, arrivés au terme de leur quête dans le Nord, vont « invent[er une] langue pour mieux se comprendre. » (*PDP*, p. 91) Cette langue, comme celle qui avait pris naissance dans la rencontre entre le Dire-Dire et le livre d'images, est picturale : « Nos premiers mots ont été dessinés/sur une grande peau de cuir » (*Ibid*, p. 91) Et comme cette langue qui venait enrober, entourer le corps paraplégique de Noéma, ici la peau de cuir est celle « qui recouvr[e] le mort » (*Ibid*, p. 91) De la même manière, la « maison » que trouve Bled à la fin de son voyage ne semble être autre qu'une terre imaginaire : « maison petite pourra être agrandie par la tête pleine d'images » (*B*, p. 40); « Venez tous habiter ma tête entière/et vivons bien ensemble » (*Ibid*, p. 44) « Mes familiers vivent dans mes pupilles.../Je dors dans l'entre-toit de ma maison/proche du ciel/J'habite dans ma tête/je demeure avec les mots/Je vis dans mes souliers/je marche la terre. » (*Ibid*, p. 44). L'acte langagier, et a fortiori l'acte poétique est donc situé de plain-pied dans une stratégie de résistance, qui engage les corps dans les langues, le façonnant sur des dimensions multiples en brisant l'idée d'une identité homogène, en pleine adéquation avec elle-même. Ainsi, cette langue commune – celle par exemple qui s'articule autour du Dire-Dire – fonctionne à l'aide d'un même « code », mais ce partage n'empêche en rien les conflits internes (la communauté va être déchirée par des conflits de pouvoir tout au long de la pièce). Le lien inaltérable de cette communauté réside au contraire dans le corps silencieux (et catastrophique) auquel les frères sont reliés et pour la préservation duquel ils doivent prendre la parole et garder le Dire-Dire.

Comme on l'a montré dans la section précédente, le motif de la folie conduit, dans l'œuvre de Normand Chaurette, à toute une série de variations sur la relation entre illusion et vérité, apparence et essence, qui passe par la mise en tension de régimes de signes incompatibles. On a fait apparaître le mouvement qui anime cette réflexion dans l'œuvre : le corps du fou y est d'abord celui qui est précipité hors du régime de signes de son socius inscripteur par la « révélation » qui est aussi, dans *Fêtes d'automne* et *Rêve d'une nuit d'hôpital*, inspiration poétique. Ce rejet hors du régime de signes est aussi exclusion, qui se traduit par

l'investissement du motif de l'hôpital psychiatrique, mouvement qui est aussi celui d'un recodage, le fou étant reterritorisé dans le régime de signes de la pathologie. Dans *Fêtes d'automne*, *Provincetown Playhouse*, *Scènes d'enfant*, *Les Reines* et *Le Petit Köchel*, le personnage du fou est associé à la question du secret, du crime et de la culpabilité. Le corps catastrophique silencieux devient alors le signe qui vient perturber la langue dominante, indice d'un crime caché : le motif du secret permet d'établir le personnage silencieux comme le point de bascule par lequel pourra se jouer l'inversion des codes (ce qui était chimère devient vérité, alors que la réalité devient mascarade). Ce thème de la mascarade est repris dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par les géologues*, où chaque régime de signes devient un écran, surface langagière déterritorisée, comme autant de masques qui vont créer et défaire tour à tour la figure du fou rendue ici à la mort. On retrouve donc bien, mises en scène au sein des textes, les deux limites que nous avons identifiées chez Daniel Danis : celle « externe » du codage déterritorisant appliqué de l'extérieur, celle, « interne », du corps silencieux devenu image, échappant au langage. Mais contrairement à ce qui se passe chez Daniel Danis, la « langue intérieure » n'est pas celle, rassurante et pleine d'espoir, de la possibilité de la recreation d'une terre : elle est au contraire terrifiante, associée aux eaux indociles, et trace une infinie ligne de déterritorialisation, ouverture radicale par laquelle le fou ou le génie est toujours dépossédé par les voix qui le traversent. Ce langage du fou ou œuvre du génie, d'abord sous le signe de l'épiphanie, va être lui-même offert au codage extérieur, à la multiplicité des interprétations, dans *Le Passage de l'Indiana*. La déconstruction ironique du plan d'épiphanie par la mise en tension de régimes de signes qu'amorce le *Passage de l'Indiana* est poussée encore dans *Stabat Mater II*. Nous terminerons donc notre étude sur l'analyse de cette pièce, cherchant à dégager l'espace paradoxal qu'elle met en place par la confrontation des régimes de signes – ici, notamment, à travers la mise en tension non résolue d'un pôle profane et d'un pôle sacré.

La pièce met en scène la répétition d'une même scène : tour à tour, les Mères se succèdent dans la morgue de Manustro pour reconnaître le corps de leur fille morte dans l'eau des écluses, devant le personnage de la préposée qui attend leur signature. Chaque scène vient mettre en scène les monologues des mères confrontées à l'image de la mort de leur fille. Mais

un autre niveau de récit se dessine peu à peu, avec la mise en abyme de *l'Enfant du désert*. Ce best-seller a été écrit par une mère de Manustro : il raconte, en s'inspirant de la réalité de la ville, la mort d'une jeune fille noyée dans les écluses. On se rend compte peu à peu que des passages de la fiction se sont insérés dans les monologues des mères qui reprennent le livre à leur compte, si bien que des morceaux entiers de monologues se répètent littéralement. Or, ce livre vient rejouer l'ambivalence entre la singularité de l'œuvre et la reproductibilité, tout en rattachant cette problématique à celle du profane et du sacré. Il raconte en effet l'histoire de la révélation d'un enfant, révélation si violente qu'elle la pousse à la mort :

Une histoire que j'ai lue récemment : une petite fille qui regarde avec fascination les ténèbres. À la fin du livre, c'est comme une prière. Elle voit quelque chose de si transparent, de si beau, - une vision- une vision qui la rend folle – folle mais d'une folie consécutive, une folie qu'on accepte. Puis elle meurt. Mais d'une mort, je dirais, plus vraie que toutes les pages où elle vit. (*SMII*, p. 24).

Simultanément, la pièce déconstruit le mythe qu'elle a créé. La mère IX est une auteure de best-seller, et elle disqualifie avec verve son propre livre devant une autre mère qui lui en vantait les mérites. Ce livre, explique-t-elle, est une « machine à sous, conçu dans l'opportunité » (*Ibid*, p. 31), une entreprise triviale visant à faire des bénéfices au profit de la détresse des habitants de Manustro. Ce qui provoque la mort de la jeune fille, ce n'est pas la vision sublime de *L'Enfant du désert*, mais bien l'arrêt de ses facultés cardiaques. Et si ses derniers instants ne sont pas décrits, cela provient du fait que l'auteur était en panne d'inspiration. *L'Enfant du désert*, qui fonde la nouvelle religion de Manustro et semble un clin d'œil au Livre Saint, est devenu un principe marketing. Un même humour est à l'œuvre quant à la question de la mort. Le pendant du lieu sacré des écluses est le lieu profane de la morgue de Manustro, espace dépersonnalisé dans lequel la mort est devenue une industrie et où l'abondance des victimes des écluses a généré tout un maillage administratif. La morgue est étagée sur plusieurs niveaux : « Si vous avez des doutes, c'est au deuxième étage. Si on ne vous a pas convoquée, il faut monter au troisième étage. Si vous avez omis de prendre un numéro, c'est au premier étage. » (*Ibid*, p. 20). Cette procédure s'accompagne de toutes sortes de dysfonctionnements de type administratif qui occasionnent des situations

humoristiques: dispute de mères qui veulent passer l'une avant l'autre, scandales publics à cause de la lenteur des employés qui peinent à manipuler les nouveaux ordinateurs...

Cette trivialité de l'industrie de la mort introduit un décalage grotesque, un décrochage ironique vis-à-vis du niveau tragique, comme lorsque la huitième mère vient vanter à la préposée les mérites de nouveaux frigidaires qui garantissent une parfaite conservation des cadavres. L'utilisation du vocabulaire de la compétitivité commerciale prend ici une dimension franchement comique :

La morgue de Manustro doit être synonyme de rendement supérieur, elle doit arriver première au classement, cette morgue aspire à l'excellence, au dynamisme de l'imaginaire, au foisonnement d'idées nouvelles dans l'entreprise, à une gestion transparente et rigoureuse, elle doit se surpasser en matière d'efficacité, nous voulons le rayonnement. (*Ibid*, p. 28)

On retrouve ainsi des traits marquants de la modernité au sein de la morgue de Manustro, de l'imbroglie administratif qui avait déjà fasciné Kafka à la globalisation des échanges (les frigidaires vont être vendus par « le géant suédois »), la formation de pôles d'excellence mis en concurrence. Dans ce temps profane, la mort est violemment désacralisée : comme toute chose elle est un marché, génère des emplois, des services et du profit. D'un côté, le monde profane est donc tout entier tendu vers un progrès qui le mène à sa ruine, au nom d'une compétitivité morbide, puisque c'est finalement la morgue qui est devenue rentable. Ce monde-là repose à grand peine sur la pourriture : ses hommes sont mortels, guettés par l'anéantissement violent, comme le rappellent les corps des jeunes filles, *impossibles à reconnaître*. Les paroles des mères au moment de leur confrontation avec le cadavre déchiqueté de leur fille viennent buter sur le caractère inouï de cette expérience de la douleur, dépourvue de tout sens, ramenée à une simple formalité administrative. Aussi la plupart des mères ne reconnaissent pas *leur fille*, mais bien l'enfant transfiguré par l'œuvre. C'est à cet enfant sanctifié qu'elles s'adressent, et leur douleur singulière est devenue celle, archétypale, de Marie. L'œuvre est ainsi devenue bien plus efficace que les frigos pour la conservation de la mémoire : au lieu de conserver des cadavres meurtris dans la glace, elle les nie en

immortalisant l'union de l'enfant à la beauté. Importe moins ici le degré d'illusion dont est composé cet investissement du sacré que son caractère finalement *nécessaire*. Le lieu du sacré est incarnation de l'inouï, soit ce qui échappe à la compréhension. Normand Chaurette finit ainsi par évincer le dilemme qui opposerait construction et révélation dans la scène finale :

TROISIÈME MÈRE. Votre roman nous fait voir plus de beauté que la réalité n'en contient. Vous avez peut-être voulu nous montrer la laideur, la souffrance autant que le désespoir, mais nous refermons votre livre avec le sentiment que la mort est une consolation. Est-ce bien cela qu'il fallait comprendre ?

LA ROMANCIÈRE. Que vous ayez compris cela ou autre chose, qu'est-ce que *comprendre* ? Vous vous passionnez pour tout ce qui vibre, n'allez pas le nier par cet insupportable besoin de comprendre. Fermez les yeux. Qu'avez-vous ressenti ? Voilà ce qui importe. (*Ibid*, p. 53)

La pièce, qui se termine d'ailleurs par l'ouverture de la question de la romancière (« il faudra pour cela que je quitte cette tendance à reconnaître des enfants qui ne sont pas les miens, et à me demander pourquoi... pourquoi. » (*Ibid*, p. 53)), inscrit ainsi ses langues dans le même mouvement de « dérive » qu'avait analysé Pascal Riendeau dans son article « Sens et science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues*.¹⁵ ». Ce texte fonctionne bien, en effet, sur la logique du « déplacement du sens [qui] implique le déplacement des conditions de vérité (scientifique, métaphysique) et renvoie à plusieurs interprétations partielles plutôt qu'à une certitude absolue.¹⁶ ». Et ce déplacement n'est pas une suspension du mouvement : il en est au contraire le sempiternel recommencement, puisque la question de la mère-romancière (pourquoi ?) renvoie à celle de toutes les autres mères de la pièce, placées devant l'absurde aporie de la douleur de la perte, et renvoie conséquemment à la réponse construite et déconstruite au sein du texte à travers l'œuvre en

¹⁵ Pascal Riendeau, «Sens et science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*», *L'Annuaire théâtral*, n°21, 1997, p. 84-101.

¹⁶ *Ibid*, p. 99

abyrne de *L'Enfant du désert*, qui est lui-même une référence au Livre Saint, soit à la question du sens que se pose l'humanité depuis des temps immémoriaux.

Les déterritorisations géographique et corporelle dessinent leurs lignes de fuite dans la mise en tension de régimes de signes hétérogènes, qui vont entrer en conflit et se déstabiliser dans l'œuvre. Et c'est au sein de cette glossolalie qu'est rendue possible la mise en scène d'une identité-rhizome, prise dans le mouvement continu de déterritorisations contradictoires et inextricables, dans la mesure où, selon G. Deleuze et F. Guattari :

On ne se déterritorialise jamais tout seul, mais à deux termes au moins, main-objet d'usage, bouche-sein, visage-paysage. Et chacun des deux termes se reterritorialise sur l'autre. Si bien qu'il ne faut pas confondre la reterritorialisation avec le retour à une territorialité primitive ou plus ancienne : elle implique forcément un ensemble d'artifices par lesquels un élément, lui-même déterritorialisé, sert de territorialité nouvelle à l'autre qui n'a pas moins perdu la sienne. (MP, p. 214)

Aussi, ce triple mouvement est lui-même pris au sein de celui du retour, enserré dans la forme théâtrale de la répétition : les rhapsodies sont sous le signe de la revenance, mettant en scène des corps spectraux qui hantent les scènes pour re-dire leur récit. Et le sujet de cette redite est précisément l'histoire de son élaboration : tout d'abord à travers la mise en scène de la déterritorialisation catastrophique, c'est-à-dire au sein de quels espaces conflictuels ont été façonnés le récit et le corps qui l'énonce; et ensuite à travers la mise en scène d'un conflit d'ordre plus métaphysique, où la catastrophe est devenu l'innommable, l'informulé avec lequel le récit se débat et qu'il tente de saisir. À nouveau, c'est le corps catastrophique qu'il faut interroger pour appréhender ce conflit : c'est en lui que les deux auteurs font naître l'exigence de l'œuvre et de la mise en forme. Ainsi, la réflexion métapoétique se retourne sur le corps blessé dont elle continue à interroger le mystère de l'existence et où elle cherche le principe d'œuvres engagées de plain-pied dans la vie.

CHAPITRE III

LES DEVENIRS DU REVENANT

La catastrophe est alors devenue le prétexte d'un mouvement circulaire par lequel l'écriture va se retourner sur elle même pour se réfléchir. Si la forme rhapsodique fait apparaître le tiers absent qui agence les fragments du drame, elle dévoile aussi l'opération de sélection par laquelle se constitue la forme des pièces. Dans cette partie, nous cherchons à appréhender la mise en scène de la catastrophe comme expérience sensible dont le langage peine à restituer l'intensité, se confrontant à sa propre impuissance. Le travail poétique cherche alors à donner à sentir et à voir, en creux, un certain rapport à l'informulé. Pour interroger cette démarche réflexive, nous aurons recours au concept de « répétition » élaboré par Deleuze dans *Différence et répétition* : selon le philosophe, la répétition est l'épreuve sélective de permettant de dégager une forme supérieure¹. Au cœur de la nécessité de la mise en forme se trouve la cruauté, définie comme « le point précis où le déterminé entretient son rapport essentiel avec l'indétermination » dont la rencontre à la fois fondamentale et violente « force la pensée » (*DR*, p. 181-182). De la même manière, au cœur de la fiction, la catastrophe vient ouvrir des champs de force, lieux où l'expérience sensible se déploie en intensité, poussant dans ses ultimes retranchements un langage qui ne parvient pas à la ressaisir. Les rhapsodies problématisent ce passage de l'indicible à la forme sans chercher véritablement à le résoudre, voulant plutôt mettre en scène le conflit à travers lequel elles ont vu le jour. Dans les œuvres de notre corpus, c'est à même le corps meurtri que s'élabore la réflexion métapoétique. Et, au

¹« [Q]uoi qu'on veuille, porter ce qu'on veut à la « nième » puissance, c'est-à-dire en dégager la forme supérieure, grâce à l'opération sélective de la pensée dans l'éternel retour, grâce à la singularité de la répétition dans l'éternel retour lui-même. » in *DR*, p. 16.

fil des recherches et des expérimentations poétiques, les catastrophes singulières se chargent de l'écho d'autres récits, catastrophes mythiques qui traversent les époques et nous mènent jusqu'aux origines du théâtre, à la naissance de la tragédie grecque, mais aussi aux textes religieux des grandes civilisations. Ainsi la forme créée, la rhapsodie, est elle-même traversée par d'autres mémoires qui la travaillent, qu'elle transporte et transforme.

3.1 Intensités du sensible et présences spectrales : implosions, explosions

Selon G. Deleuze, « l'œuvre se développe à partir, autour d'une fêlure qu'elle ne vient jamais combler.² ». Dans les œuvres de notre corpus, nous allons voir que la catastrophe s'inscrit comme cette fêlure même, ce lieu dérobé intensif d'où la parole surgit et autour duquel elle se déploie. Or, ce surgissement est mis en scène dans les deux écritures à travers deux mouvements antithétiques : d'une part, les pièces de Daniel Danis orchestrent l'« exorcisme » d'une parole trop longtemps contenue. Le mouvement de la parole part de l'intérieur du corps pour en sortir, le libérant du poids de la mémoire. À l'inverse, l'écriture de Normand Chaurette met en scène l'ouverture, à l'intérieur du corps, d'un « théâtre » dans lequel la parole s'emballe et s'autonomise, détruisant la psyché jusqu'à absorber le personnage devenu fou. C'est à travers l'étude de la pièce de *Celle-là* qu'on cherchera dans un premier temps à appréhender ce jaillissement mis en scène par Daniel Danis comme nécessité physique et posée dans la continuité immédiate de l'expérience sensible.

Comme souvent dans le théâtre de Danis, la place centrale est donnée aux personnages. Pour reprendre la formule de Gilbert David, « le personnage est l'action même³ » : narrateurs plus

² DR, p. 252

³ « Dans la dramaturgie de Daniel Danis, le personnage est l'action même, au sens d'une parole performative qui cherche à agir directement sur le spectateur, en brouillant de la sorte la frontière entre représentation d'actes illocutoires et présentation perlocutoire », in Gilbert David, « Le langage-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », p. 73.

qu'acteurs, les personnages adressent le récit de leur vie à un tiers absent, c'est-à-dire au lecteur ou au spectateur. Ils sont donc dotés d'une grande épaisseur temporelle : multiples, ils sont posés dans le temps de la représentation pour revisiter, par leur évocation, les temps passés. En creux apparaît donc la voix du rhapsode, qui orchestre les prises de parole des différents personnages et agence un dialogue au second degré. Ainsi les personnages de *Celle-là* peuvent-ils apparaître dans des temps différents, comme le veut la didascalie initiale : « La parole des trois personnages se superpose dans certaines scènes, sans qu'ils soient pour autant dans un temps homogène » (*CL*, p.4). Au lieu de rassembler, la « remontée » du souvenir traumatique dissout le temps commun et isole en ramenant chacun des personnages dans l'intimité de sa mémoire corporelle. Ce que les personnages racontent, c'est la violence de ce qui les a traversés : pulsions de vie et de mort, désir érotique et rage destructrice. Ces forces débordent les corps et les « possèdent », quasiment contre leur gré. Ainsi, le corps de la Mère est présenté comme le jouet des forces qui la traversent. La « sorcière du plaisir » fait « des crises de démons », « comme d'épilepsie » ; « de petites fraises sauvages » (*CL*, p. 15). poussent sur son visage, symptômes de son impureté. C'est le même procédé qui est employé pour parler du « gâchis », scène dans laquelle l'enfant est battu à mort par sa mère : le personnage décrit un corps comme animé par une force qui le traverse et qui agit « devant » lui : « C'est à cause du bras./Plus fort que moi » (*CL*, p. 44). Jouet de ses pulsions, la Mère apparaît sous le double signe d'Éros et de Thanatos : son corps désire, recherche le plaisir et donne la vie, mais aussi hait, fait souffrir et donne (presque) la mort. À son tour, le Fils terrorisé décrit une même dissociation :

Quand mon habit de neige est venu sur mon corps, le visage du fils Simon ça craquait comme la galerie en pleurs, en disant de ses grosses dents noires : « J'ai peur tout seul dans le logis ». /Ma jambe a fermé la porte. Mes deux jambes avançaient vers l'hôpital.⁴

⁴ *CL*, p. 23.

Ainsi, l'écriture met en scène des forces (désir, effroi, rage) qui emplissent les personnages malgré eux et les font agir.

Et la rhapsodie met en scène des corps qui sont encore habités, emplis par la mémoire de ces forces. Ainsi, les récits des personnages s'inscrivent dans la continuité de l'expérience sensible, comme une nécessité physique. C'est que le corps menace littéralement de s'écrouler : le Vieux ne cesse d'évoquer le cri à venir, cri qui « brise une colonne vertébrale » (*CL*, p. 9), la Mère « s'étouffe » (*Ibid*, p. 14) avec ses souvenirs, et le fils voudrait avoir « une sorte de corps avec pas de mots/un corps comme un arbre ou du vent. » (*Ibid*, p. 44). Le récit doit donc se faire pour en libérer le corps : « il faut que ça finisse par sortir/sinon on meurt avec » (*Ibid*, p. 14). Si chaque personnage est présenté dans un temps différent, c'est donc aussi pour signifier que « ça » ne « sort » jamais au même moment pour tout le monde. L'isolement monologique des personnages peut alors être lu comme la prise en considération du rythme particulier de trois processus singuliers de deuil. Ces rythmes singuliers participent cependant d'un mouvement plus large, puisque l'agencement rhapsodique lie les monologues en un même travail de guérison. Le « gâchis », catastrophe centrale qui articule ensemble les différents récits, est aussi le « nœud » où résonnent d'autres catastrophes. Il faudra, pour parvenir jusqu'à lui, laisser chaque protagoniste dérouler la ligne brisée de sa vie.

Dans la première partie de la pièce, tout se passe comme si les personnages préparaient leur propre temporalité au souvenir traumatique commun : le Vieux parle de la mort de son père, la Mère de son internement, et le Fils se rappelle de scènes de son enfance. Puis, dans la scène de « la lune cassée » (*CL*, p. 38), les monologues s'écourtent en répliques et s'enchaînent à un rythme rapide, battant la cadence d'une transe dans laquelle le souvenir va pouvoir être revécu intimement par chacun. Après cette scène, les temps internes se rescindent jusqu'à ce que finalement les trajectoires puissent *réellement* se croiser : si le Vieux constate qu'«[o]n n'est jamais arrivés ensemble/dans la même journée », il annonce cependant « Demain, Pierre, on ira à l'enterrement » ; la pièce se clôt donc sur la réconciliation de la famille déchirée. Alors que le Fils revient dans la maison de laquelle il avait été chassé pour y « habiter », la Mère, « soulagée », peut enfin « part[ir] seule la tête

haute » (*Ibid*, p. 58-59). Ainsi, la forme rhapsodique permet la mise en scène d'une parole qui s'inscrit dans la continuité de l'expérience : comme la pulsion avait envahi le corps et l'avait animé, la parole le déborde à son tour et le libère du trop plein dont l'avait empli l'expérience. Cette parole est cependant orchestrée et orientée par le rhapsode qui recompose une fable au second degré dans l'agencement des monologues, faisant de *Celle-là* le récit d'un processus de deuil, d'une guérison : la forme rhapsodique a ainsi, dans le mouvement de la reprise, finalement pu maîtriser les forces qu'elle met en scène en orientant leur agencement.

En endossant le hors-temps narratif, les personnages défient les frontières de la chronologie et se chargent des attributs du spectre, qui revient du passé en se jouant des contraintes temporelles. La forme rhapsodique met alors en scène sa propre nécessité, faisant de la représentation théâtrale un acte cérémoniel : celui d'invoquer sur la scène les revenants pour qu'ils parlent. Comme les fantômes qui reviennent parce qu'ils n'ont pas achevé leur travail sur terre, les personnages de Danis « reviennent » pour raconter les outrages subis et permettre, ce faisant, le deuil. La rhapsodie, en agençant les prises de parole, organise un dialogue au second degré qui met en scène des processus croisés de guérison, de deuil et de pardon. Dans le cadre d'une mémoire bafouée, la création de personnages qui reviennent pour raconter l'histoire de leur vie utilise la répétition comme une arme face aux forces de l'oubli. C'est aussi ce que vient nous dire de dédoublement du « Dire-Dire » : les frères du *Chant du Dire-Dire*, chassés de leur terre, conservent le pouvoir de répéter leur histoire. Ce programme poétique est d'ailleurs énoncé clairement dans *Le pont de pierre et la peau d'images* : « On vient se dire/les choses que l'on a vues/les choses que l'on a vécues/pour ne pas oublier. /Pour ne pas oublier.⁵ ».

Face à ce mouvement qui déborde les corps, les emporte, on peut faire jouer la force implosive qui, dans l'œuvre de Normand Chaurette, détraque la conscience et entraîne le fou

⁵ Paris, 1996, p. 9.

en lui-même dans le mouvement du délire. Immobilité du poète Nelligan dans *Rêve d'une nuit d'hôpital* qui, dans le martyre de ses punitions, « a des visions!/[II] entend des cloches, des portes s'ouvrir et se refermer, des Bateaux Ivres, des Vaisseaux d'Or, des flûtes, de la musique baroque et du Chopin », alors que sa chambre « s'éclaire comme un théâtre » (RH, p. 31). De l'implosion de l'imaginaire naît un théâtre comme autonome, qui « joue » dans la tête du fou. Le motif du théâtre mental est repris dans *Provincetown Playhouse*, où « la pièce se passe dans la tête de l'auteur » (Ibid, p. 24), et dans *Fêtes d'automne*, puisque Normand Chaurette y décrit ainsi le décor :

Plateau nu, légèrement incliné vers l'arrière, un espace s'ouvre sur un vide sans horizon. [...] C'est le lieu de l'imaginaire, donc, et c'est de là que viennent les cauchemars de Memnon, le roi Septant, etc. C'est aussi vers ce sommet que se dirige Joa, car c'est là que seront célébrées les fêtes d'automne. (p. 3)

Ce théâtre mental est donc le lieu où se jouent les combats psychiques des personnages. À son tour, il ouvre l'identité sur des forces immaîtrisables dans le continuum desquelles se situe la parole poétique. Mais ici cette parole est plus ambiguë, et son irruption est placée sous le signe du soupçon : ces voix sont-elles le symptôme du génie de l'inspiration ou du délire du schizophrène ? Dès les premières pièces, l'écriture met donc en scène un personnage menacé dans toute sa personne par l'irruption d'une parole qui le submerge et dans les flots de laquelle il risque de se noyer s'il ne parvient à la mettre en forme.

On l'a vu, cet espace dévorateur est bientôt extériorisé dans les pièces à travers le motif de l'eau, qui brouille les traces et dissout les contours. Ici le combat est morbide, puisque ces eaux sont contaminées et corrosives. Dès le *Rêve d'une nuit d'hôpital*, le fleuve est en lien direct avec l'enfer et la folie : « Le Saint-Laurent est en ébullition! » (RH, p. 78). Dans les *Fragments*, *Scènes d'enfant* et *Le Petit Köchel*, l'espace déterritorialisé aquatique est aussi celui d'un crime impuni : meurtre soupçonné de Toni van Saikin par les géologues, étouffé par le bruit de la pluie, meurtre du petit frère monstrueux de Vanessa à côté du bassin et celui du fils par les Mères. En transformant la texture de la mémoire-oubli du crime en une forme texte, le théâtre veut aussi faire justice. Normand Chaurette, traducteur de Shakespeare,

reprend ici le procédé utilisé par Hamlet pour démasquer le crime de sa mère et de son beau-père⁶. Mais ce procédé est lui-même placé sous le soupçon dans la forme du retour : l'eau a effacé la lettre de Toni van Saikin, la pièce élaborée dans *Scènes d'enfant* pour démasquer les parents de Vanessa ne cesse de recommencer et n'est peut-être qu'un simple artéfact, quand le rituel inventé par le Fils pour forcer ses Mères à se souvenir de son meurtre est lui-même à son tour gagné par l'oubli : les Mères se trompent sans cesse de texte et reprennent des scènes. Finalement le masque, fissuré de partout par l'eau qu'il avait prétendu mettre en forme, ne cache plus aucun visage. Le texte rhapsodique prend ainsi la forme du combat qu'il met en scène. La répétition se détraque et le texte *implose*, dévoré lui-même par les eaux qui le hantent.

Chez Normand Chaurette comme chez Daniel Danis, la catastrophe ouvre sur l'espace de forces déterritorialisées, intensives, qui conduisent à l'éclatement de l'identité. Cette ouverture est mise en scène chez les deux auteurs comme l'élément déclencheur de la parole : chez Daniel Danis, elle propulse les corps hors d'eux-mêmes, puis la parole hors des corps. Elle reprend une histoire morcelée et la recoud : la répétition est l'inscription de ce travail de mise en forme. Dans l'écriture de Normand Chaurette, elle se matérialise en un gouffre intérieur qui est aussi un théâtre, où la parole s'emballe dans le mouvement dangereux du délire et menace d'enfermer le en lui-même dans le cercle détraqué de la répétition.

⁶ On se réfère à ce sujet à l'article de Shawn Huffman « Amputation, Phantom Limbs, and Spectral Agency in Shakespeare's *Titus Andronicus* and Normand Chaurette's *Les Reines* ». Dans cet article, S. Huffman compare *Les Reines* de Normand Chaurette et *Titus Andronicus* de William Shakespeare. Il montre que ces pièces sont organisées en un même « agencement spectral » dans lequel les « membres fantômes » de personnages amputés se mettent à jouer un rôle pour l'exécution de la vengeance. Par ailleurs, il fait apparaître que la pièce de Normand Chaurette est elle-même « hantée » par l'imaginaire Shakespearien et ses « agencements spectraux », dont il identifie ainsi les principales caractéristiques : « haunting, sorrow, vengeance, and indirect action » (p. 72).

3.2 La forme du rituel

Mais la voix rhapsodique ne se contente pas d'agencer les fragments du drame. Comme l'indiquait J.-P. Sarrazac, elle problématise⁷. Quatre pièces nous paraissent à cet égard particulièrement significatives puisqu'elles mettent en scène la création d'un rituel au sein du réel de la fiction: ce sont *Cendres de Cailloux* et *Le langue-à-langue des chiens de roche* pour l'œuvre de Daniel Danis, et *Provincetown Playhouse* et *Le Petit Köchel* pour celle de Normand Chaurette. À travers l'étude de ces pièces, nous chercherons à comprendre dans quelle mesure la mise en scène de ce rituel s'inscrit en abyme comme une réflexion métapoétique sur le sens de la répétition, interrogeant ainsi la forme théâtrale.

Cendres de Cailloux rejoue l'ambiguïté qu'on a identifiée dans *Celle-là* d'une force à la fois destructrice et créatrice, personnifiée ici dans le personnage emblématique de Shirley. Le personnage apparaît donc comme une nouvelle expérimentation de celui de la Mère, sous le signe d'Éros et de Thanatos : « Je te montre la moitié de mon sein, Flagos./Regarde, c'est écrit : Macchabée./Quand je fais l'amour/je mets un pansement dessus » (*CDC*, p. 10). D'une pièce à l'autre se dessine cependant une claire évolution. Contrairement à la Mère, Shirley possède une certaine maîtrise des forces qui la traversent : la sorcière est devenue « prêtresse » (*Ibid*, p. 64). Et la sauvagerie de la sorcière, que les instances de pouvoir citadines s'employaient à encadrer, trouve sa libre expression dans les larges espaces de la campagne québécoise, dans le milieu autarcique et protégé du village. « L'Amazone sur un quatre-roues » (*Ibid*, p. 21) domine ainsi toute la pièce, prêtresse qui, en relation avec les forces de la nature, apparaît comme leur médiatrice. Aussi le personnage de Shirley est-il devenu clairement ésotérique. Prêtresse aux quatre « fidèles », elle guide les rituels qui

⁷ « [La voix de l'auteur rhapsode] détient en outre le pouvoir de suspendre et de reprendre le cours de la pièce : elle embraye, elle problématise. Déployer une fiction est un geste toujours un peu théologique qui ne va pas sans un semblant de certitude. Cette voix sera donc la nécessaire contrepartie de *questionnement* à la souveraineté du fictionnement » in Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, p. 192.

scandent la pièce : celle-ci s'ouvre sur la danse de la *gang* autour du corps déterré de la Thibodeau (*Ibid*, p. 9-11), alors que la scène centrale est celle d'« un grand cri de désir » (*Ibid*, p. 61-64), scène sacrificielle de lapidation de « la Vache à Maillot » (*Ibid*, p. 63).

Le personnage ésotérique de Shirley réapparaît sous une forme masculine dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*. Cette fois, la « prêtresse » a pris des traits masculins. Et Coyote prend la forme d'un dieu ambigu : c'est « Un clown qui se prend pour un bon dieu! Il a inventé les pires gaffes de singerie de la terre : la maladie, la mort, l'hiver! » (*LL*, p. 26). Pour les habitants de son île « de débiles mentaux oubliés » (*Ibid*, p. 9), cette étrange divinité a inventé un rituel en forme d'orgie, la « party rage », dont il explique ainsi le sens :

Tous ceux qui partent, et ils partent tous un jour ou l'autre, finissent par avoir le mal de l'île. La plupart d'entre eux reviennent, mais rien ne s'est arrangé; un malaise profond s'est installé dans leur corps parce qu'ils ont découvert qu'ils ne sont en paix nulle part, pas plus sur l'île qu'ailleurs. Il ne leur reste parfois, pour manifester leur inconfort, que la violence; ils pourraient frapper jusqu'au meurtre tant elle finit par les étouffer. C'est une des raisons qui m'a poussé à inventer mes party rage pour la défonce.⁸

C'est dans le mal diffus et profond qui s'est logé dans les corps des habitants de l'île que prend racine l'exigence du rituel. Comme la crise d'épilepsie de la Mère, la transe permet de «[s]e sauver de [s]oi/Sortir de [s]es os » (*CL*, p.16) : Coyote, comme Shirley, est donc devenu le médiateur capable d'encadrer la libération des pulsions, cette fois par le biais du corps et de la transe.

Le rituel orchestré par ces personnages devenus ésotériques ressemble alors aux fêtes dionysiaques, dont les danses, la transe et l'ivresse sont les caractéristiques principales :

⁸ *LL*, p. 29.

Le Dieu est entouré de ménades agitées et de satyres gesticulants. [...] Leurs gambades et leurs sauts expriment plastiquement un autre aspect du dyonysisme, le délire joyeux et libérateur qui s'empare de celui qui ne refuse pas le dieu, qui accepte avec lui de remettre en question les catégories, d'effacer les frontières séparant l'animal et l'homme, [...] de danser sans crainte du ridicule comme dansent les deux vieillards chenus des *Bacchantes*, [...] sages de reconnaître et d'accepter la divine folie.⁹

Comme les fêtes dionysiaques, les rituels mis en scène dans *Le langue-à-langue des chiens de roche* mettent les participants en contact avec le divin. Ainsi, le refrain scandé par les « rageurs » du *Langue-à-langue des chiens de roche* est : « J'ai le goût des bons cieux, j'ai le goût des bons sexes » (LL, p. 31), alors que Coco annonce dans *Celle-là* : « Ce soir/on va être au septième ciel/dans une transe/[...]/pour montrer à la face du monde/qu'on peut être des dieux. » (Ibid, p. 62). Le rituel sacrificiel cherche alors à encadrer la libération des forces qui possédaient et débordaient les corps dans *Celle-là*, et dès lors « épure » (Ibid, p. 64). Pour cela, le rituel se fait sacrificiel et prend un objet de substitution sur lequel va déferler la violence : « Au nom de la haine qui se propage/comme une tornade sur la terre./Meurs pour nous, vache/Meurs pour eux/meurs. » (CL p. 63). On peut voir dans ce sacrifice un écho au bouc traditionnellement offert, lors des célébrations, en sacrifice au dieu de l'ivresse.

Dans les deux pièces cependant, le rituel dionysiaque « déborde » dans la « réalité » et fait de la violence sacrificielle un crime réel. Dans *Cendres de Cailloux*, le dernier sacrifice sera « humain » : la gang organise la mise en scène de la mort de Shirley, spectacle qui conduira à celle de Clermont. Dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*, les rageurs se « trompent » d'objet et, au lieu de lapider une chienne, lancent des pierres sur le personnage de Djoukie. Ce « débordement » du rituel dans le « réel » de la représentation se prête à une double interprétation. D'une part, il fait apparaître les limites d'un rituel qui sera peut-être finalement incapable d'endiguer les forces qu'il devait libérer. D'autre part, la forme rhapsodique, qui

⁹ Frontisi-Ducroux, Françoise, et Jean-Pierre Vernant. « Divinités au masque dans la Grèce ancienne », in Odette Aslan et Denis Bablet (dir. publ.), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 25.

est réflexive, donne à penser que la pièce organise une série de mises en abyme pour réfléchir au plaisir tragique : le rituel est inséré dans la « réalité » de la pièce comme la pièce tragique l'est dans le monde réel. Mais qu'est-ce que le rituel sacrificiel a à dire sur la forme théâtrale ? Notre hypothèse est que la pièce propose, à travers cette mise en scène, proposer une réflexion sur le phénomène de la catharsis, et s'interroger sur le passage de la « fête » participative à la tragédie, représentative¹⁰.

Ce qui est alors mis en scène, c'est le dialogue entre la forme du rituel sacrificiel, qui est contre-représentatif, puisqu'il fait participer tout le monde et conduit au sacrifice réel de l'animal, et la forme de la tragédie, qui représente à un public le sacrifice fictif d'un personnage. Le plaisir tragique est donc envisagé dans une continuité avec celui de la transe dionysiaque, continuité qui est d'ailleurs attestée historiquement :

Devenir autre, en basculant dans le regard du dieu, ou par emprise physique, contagion mimétique avec lui, tel est le but du dionysisme qui met l'homme en contact immédiat avec l'altérité du divin./C'est un phénomène parallèle qui s'accomplit sur la scène lorsqu'au V^e siècle les Grecs inventent un espace où l'on montre le spectacle de ce qui n'est pas. Avènement d'un univers vécu, senti, compris, comme étant fiction pure.¹¹

Le sacrifice tragique ne cherche nullement à être réaliste : au contraire, il exhibe son artificialité. Le personnage n'est, comme la « Vache à Maillot », qu'un objet de substitution destiné à libérer le spectateur de ses passions par le phénomène décrit par Aristote comme

¹⁰ C'est la thèse de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, publiée en 1758, dans laquelle Jean-Jacques Rousseau s'oppose à l'ouverture d'un théâtre à Genève préconisée par d'Alembert. Dans cette *Lettre*, il dresse un réquisitoire contre le théâtre. L'un des arguments qu'il avance contre le théâtre est le fait qu'il est basé sur une série de divisions (à l'intérieur de la salle, entre les différents groupes sociaux, et entre la scène et la salle). À cet art qui divise il oppose la fête qui rassemble, à laquelle tout le monde participe.

¹¹ Frontisi-Ducroux, Françoise, et Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 25.

celui de la *catharsis*. Le personnage tragique n'est qu'un masque destiné à l'anéantissement pour renaître à la représentation suivante. Ce jeu de masques est mis en scène à la fin de *e* :

J'enfonce mon visage dans une terre meuble/qui forme un masque./[...] j'extirpe ce masque funèbre./[...] Le masque de pierre devient glaise/se déforme entre mes doigts/Je le sors de l'eau, j'en fais une boule/et l'offre aux berceau des ciels/[...] j'ai vu mon pareil sortir du soleil/[...] Il a attrapé mon ancien visage/[...]et/dans son élan d'un jeu éternel/a relancé vers la terre/ce masque transformé.¹²

La mise en scène du rituel païen permet donc l'élaboration d'une poétique qui fait du corps son principe moteur. La représentation tragique se situe dans la continuité de la fête rituelle et permet de maîtriser la libération des forces qui, dans *Celle-là*, faisaient agir les personnages malgré eux. Au cœur de cette libération se trouve le mécanisme de substitution qui oriente ces forces sur un objet de remplacement. Ce procédé est rendu possible par la forme de la répétition, qui fait du personnage un masque singulier à travers lequel le conflit perpétuel de la forme et de l'indéterminé ne va être résolue que pour mieux revenir.

Or, on trouve une démarche semblable dans l'œuvre de Normand Chaurette: dans *Provincetown Playhouse* et *Le Petit Köchel*, il représente, à son tour, en abyme, l'élaboration d'un rituel sacrificiel. Mais là où Daniel Danis renouait avec le plaisir tragique, on va voir que Normand Chaurette s'attache au contraire à empêcher la catharsis. Alors que dans le théâtre de Daniel Danis le rituel va « étein[dre] l'interrupteur [du] cerveau » et « redonner au reste [du] corps le contrôle de [la] vie » (*LL*, p. 31), celui qui est mis en scène dans le théâtre de Normand Chaurette est au contraire le fruit de l'élaboration cynique d'un dispositif vengeur. Ainsi le Fils, dans le *Petit Köchel*, arrange le châtement de ses Mères en les forçant à le manger et à répéter à jamais, une fois par an, la scène de leur crime, alors que Charles Charles invente, dans *Provincetown Playhouse*, une cérémonie funèbre dans laquelle les amants infidèles précipiteront leur mort en assassinant, sans le savoir, l'enfant placé par

¹² *e*, p. 122.

Charles Charles dans le sac qui ne devait contenir que de « l'ouate et du sang de cochon » (PP, p. 89). Ici le rituel ne libère pas, au contraire, il arrange le piège où les coupables subiront à leur tour un châtement éternel. Dans les deux pièces l'anéantissement est total, l'auteur de la vengeance se sacrifiant lui-même pour l'accomplissement de son dessein : alors que le Fils se donne la mort, le rituel inventé par Charles Charles se retourne contre lui et se rejoue indéfiniment à l'intérieur de sa tête, devenue prison.

Dans les deux pièces, l'exigence du rituel sacrificiel prend racine dans la violence de douleurs psychiques : les deux dispositifs punitifs veulent venger le personnage de l'abandon, des trahisons qu'il a subies. Abandon de l'enfant par les mères qui consacrent leur vie à Mozart, abandon de l'amoureux qui voit son amant endormi dans les bras d'un autre. Le théâtre pousse alors les conséquences de cette violence jusqu'à l'impossible anéantissement de tous les protagonistes. L'écriture de Normand Chaurette s'inscrit alors dans la lignée du théâtre de la cruauté défini par Artaud, qui ressemble à la peste :

La peste prend les images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout : comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée.¹³

Mais l'élaboration du rituel se fait à vue, sous le signe de l'ironie et du jeu. Dans *Provincetown Playhouse*, « le texte de la pièce est sur la table » (PP, p. 26), alors que les personnages du *Petit Köchel* ne cessent de se tromper dans leur texte, découvrant son artifice. La forme rhapsodique vient ainsi placer en abyme le procédé d'Artaud (qui consiste à réaliser un contenu latent) et joue à expérimenter ses limites. Il suffit de citer cette phrase du *Théâtre et son double* pour comprendre à quel point *Provincetown Playhouse* est proche des préoccupations de ce dernier :

¹³ Antonin Artaud, « Le théâtre et son double », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 518.

[...] Les images de la poésie au théâtre sont une force spirituelle qui commence sa trajectoire dans le sensible et se passe de la réalité. Une fois lancé dans sa fureur, il faut infiniment plus de vertu à l'acteur pour s'empêcher de commettre un crime qu'il ne faut de courage à l'assassin pour parvenir à exécuter le sien, et c'est ici que, dans sa gratuité, l'action d'un sentiment au théâtre, apparaît comme quelque chose d'infiniment plus valable que celle d'un sentiment réalisé. En face de la fureur de l'assassin qui s'épuise, celle de l'acteur tragique demeure dans un cercle pur et fermé. [...] Elle a pris une forme, celle de l'acteur, qui se nie à mesure qu'elle se dégage, se fond dans l'universalité.¹⁴

Provincetown Playhouse joue à défaire la « pureté » du cercle où demeure, selon Artaud, l'acteur tragique : car l'acteur est devenu véritablement assassin, brouillant les frontières de la représentation en faisant du rituel un meurtre. Simultanément, la pièce maintient l'indétermination, et ne cherche pas à dévoiler si le crime qui hante Charles Charles a réellement été commis ou n'a été que fantasmé. De ce fait, elle empêche le bon fonctionnement du procédé de substitution qui, comme nous l'a montré la réflexion poétique de Daniel Danis, est l'élément clé de la catharsis. Au lieu que le sacrifice soit libérateur et s'insère dans le monde « réel » comme purification, engageant un « avant » et un « après », il s'y inscrit au contraire comme une souillure à la fois fantasmatique et réelle, dont l'indécidabilité rabat l'histoire sur elle-même et la verrouille dans le mouvement de la répétition. C'est le même processus que Bertrand Gervais analyse dans *Le Petit Köchel* : « En se nommant lui-même *pharmakos*, le fils corrompt le rituel et lui retire toute fonction cathartique.¹⁵ ». Ici le rituel raté est devenu « un emprisonnement à perpétuité, un passé reconduit et figé de toute éternité.¹⁶ ».

Puissance libératrice dans la poétique de Daniel Danis, la répétition est devenue morbide, donnant naissance à une autre mascarade : celle de l'obsession. Ainsi la répétition empêche la mise en forme de la figure de substitution. Le rituel n'a alors plus rien de purificateur. Le

¹⁴ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 516-517.

¹⁵ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 162.

¹⁶ *Ibid*, p. 161.

meurtre est devenu insaisissable souillure disséminée dans tous les replis du texte sans jamais prendre forme. La violence est alors à la fois partout et nulle part : le texte semble se détacher désormais de la violence qu'il nommait. En se trompant sans cesse dans le texte qui reproduit la journée de la mise à mort de leur fils, les Mères vident en même temps ce dernier du sens qu'il contenait, en faisant une pure forme, un masque. De la même manière, la pièce que ne cesse de rejouer Charles Charles est peu à peu devenue un pur artéfact, au point que ce dernier peut, lorsque ça lui chante, remplacer désormais un signe par un autre¹⁷. À côté du texte-masque, texte devenu forme lisse, demeure le mystère horrifiant de la scène du crime à laquelle le temps est resté collé.

Les deux auteurs nous donnent ainsi à voir un rituel sacrificiel qui s'élabore à même le corps meurtri. Dans les pièces de Daniel Danis que nous avons étudiées, la forme de la rhapsodie permet une réflexion sur le plaisir tragique. La mort tragique du personnage est placée dans la continuité du rituel sacrificiel et permet une même jouissance cathartique et purificatrice, qui est celle de la libération des passions rendue possible par le procédé de la substitution. Processus maîtrisé, la répétition est cette forme dans laquelle la mise à mort du personnage est indéfiniment reproduite, encadrant le processus de la libération. Ce procédé est subverti dans l'écriture de Normand Chaurette qui s'amuse à brouiller la frontière qui sépare la réalité de la fiction, maintenant dans l'indifférencié le meurtre et le sacrifice. Dès lors, la maîtrise de la répétition est devenue impossible et nul objet de substitution ne peut se former. La répétition s'emballe et revient compulsivement, mais sans jamais libérer : le texte répété s'est détaché de la violence qu'il cherchait à nommer, il est devenu une surface lisse, un écran qui empêche l'accès à ce qu'il devait mettre en forme et qui reste dans l'indéterminé, pourtant hanté par elle.

¹⁷ « (Un soir, j'ai décidé de remplacer le sac par un petit lapin! [...] Alors ça m'a donné des idées, à chaque premier jeudi du mois, je remplace le sac par quelque chose d'autre... un soir, je l'ai remplacé par un tracteur. [...]) » in *PP*, p. 100.

3.3 Mémoire, mythe, histoire

Par l'interrogation du procédé de la répétition, la rhapsodie a simultanément donné aux catastrophes singulières un caractère symbolique : dans le drame singulier commence à résonner le mythe. Aussi, dans l'œuvre des deux auteurs, cette confrontation de la forme à l'indéterminé s'inscrit dans la reprise d'un mouvement millénaire façonné par l'entrelacement de récits (mythiques, religieux, littéraires) qui transmettent, en la transfigurant, l'histoire des peuples. Avec Daniel Danis, l'écriture dramatique réinvestit un imaginaire religieux et mythique qu'elle transforme et oriente à son tour vers le réel. Bien plus qu'un vecteur, la langue est un acteur qui marque le cours de l'histoire et en transforme la suite. Au contraire, dans l'écriture de Normand Chaurette, la paroi lisse du texte, qui bloquait la transmission de l'histoire, est fissuré par les récits de mémoire qui s'y sont cachés. La répétition se joue donc aussi au travers des textes, qui reprennent et transforment par un nouvel agencement des motifs millénaires.

Comme le montre Shawn Huffman, l'écriture de Normand Chaurette est hantée par l'intertextualité¹⁸. Le procédé d'écriture qui consiste à se servir d'un texte d'emprunt en témoigne : l'écriture de Normand Chaurette donne à voir un palimpseste, figure littéraire où la déstructuration, la fragmentation du texte sont les conditions même de sa transformation. Interrogé par Pascal Riendeau sur cet usage d'un texte d'emprunt, Normand Chaurette répond ainsi :

[O]n n'a qu'à penser aux textes de Shakespeare tels qu'ils nous sont retransmis par des générations d'acteurs, qui ont tous ajouté ou modifié des répliques puisqu'ils

¹⁸ Dans « Amputation, Phantom Limbs, and Spectral Agency », l'analyse porte spécifiquement sur la pièce des *Reines*, montrant que celle-ci est hantée par l'écriture shakespearienne, et plus particulièrement par la pièce *Titus Andronicus* : « the reactivation of sense occasioned by Chaurette's intertextual use of the character of Lavinia creates a ghosting between the two plays [...] ». (p. 77). Nous allons voir que ce procédé peut être généralisé et étendu à toute l'œuvre de Normand Chaurette.

étaient dépositaires de leurs rôles, et donc transmetteurs du texte qu'on attribue à Shakespeare.¹⁹

Si l'histoire de l'art est-elle-même faite d'« emprunts et d'empreintes », pour reprendre l'expression de Marie-Christine Lesage²⁰, les textes de Normand Chaurette s'amuse à mettre en scène cette circulation.

Si bien qu'au sein du texte, des histoires et des mémoires sans rapport entre elles se superposent et finissent par former un masque monstrueux. Ce masque réunit en lui les éléments épars de mémoires disparates, jouxtant sacré et profane, religion et mythe, science et philosophie en une même figure où toutes les époques sont confondues. Et les motifs sont eux-mêmes librement recombinaés au fil des œuvres qui se livrent à un patient travail de déstructuration et de recomposition, imitant le mouvement qu'elles mettent en scène. Sans chercher à identifier toutes les pistes offertes par les textes, on peut ici en suivre quelques-unes pour illustrer notre propos. Ainsi, l'épisode mythique de la guerre de Troie apparaît en filigrane au moins dans deux œuvres, *Fêtes d'automne* et *Provincetown Playhouse*. En effet, la mère de Joa s'appelle "Memnon", qui est aussi le nom d'un héros troyen dont on ignore la place de la tombe. Et l'enfant dans le sac « s'appelait Astyanax » (*PP*, p. 46), petit fils de Priam, roi de Troie, seul survivant de la cité détruite et tué pour cela. Il n'est d'ailleurs tué que dans certaines versions, ce qui vient éclairer encore différemment le propos de la pièce : reste-t-il un survivant de la ville détruite ? L'enfant a-t-il succombé au sac de Troie, ou a-t-il survécu à cette guerre menée pour la beauté personnifiée par Hélène ? On le voit, le motif de la guerre de Troie redouble et approfondit, au sein du texte et comme en transparence, la question du rapport de la beauté et de la cruauté, de l'innocence et de la culpabilité.

¹⁹ Pascal Riendeau, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et images*, vol. 25, n°3, p. 440.

²⁰ Marie-Christine Lesage, « De l'emprunt à l'empreinte : le plagiat dans *Le Passage de l'Indiana* ».

La catastrophe singulière est ainsi entraînée par les mythes auxquels elle fait écho. L'œuvre se livre à une véritable exploration du motif du sacrifice de l'enfant. L'imaginaire mythique de la guerre de Troie côtoie bientôt l'imaginaire chrétien, à travers le déploiement de la figure du Christ : corps immobile et martyrisé dans *Rêve d'une nuit d'hôpital*, corps mort en croix dans les *Fragments*, il est devenu corps désirable dans *Fêtes d'automne* et littéralement transformé en une multitude de jeunes filles dans *Stabat Mater II*. À nouveau, cette figure double et approfondit les interrogations posées dans les textes, entrant simultanément en résonance avec celle de la guerre de Troie. Le mystère religieux de la beauté du verbe divin incarnée dans un corps destiné à la souffrance et au sacrifice fait ainsi écho au mystère mythique de l'anéantissement d'une ville au nom de la beauté. Mystère aussi de l'apparence qui cache et révèle : comme le cheval de Troie, le sac est peut-être l'apparence trompeuse du piège d'où l'anéantissement surgit. Mais simultanément la surface lisse du texte est peut être, telle le linceul de Turin sur lequel s'est inscrit le visage du christ, l'espace où le divin se matérialise dans l'apparence. Encore, le fleuve qui traverse la ville de Manustro dans *Stabat Mater II* et *Petit Navire*, l'Isak, est une référence à l'Ancien Testament, texte fondateur de trois civilisations, chrétienne, juive et musulmane, où l'on retrouve encore le motif du sacrifice du fils que Dieu exige de l'homme pour éprouver sa foi. Ce sacrifice est finalement empêché par Dieu qui *substitue* au fils un bélier, remplaçant théâtralement le « vrai » fils par un symbole, orchestrant ainsi le rituel sacrificiel qu'on retrouve en exergue de la tragédie grecque.

En même temps, ces figures mythiques ou religieuses sont placées au sein d'un réseau de symboles et de figures hétérogènes, qui sont autant de fragments de mémoire dont l'analyse détaillée rendrait la critique infinie. Les textes invitent ainsi le lecteur à la recherche, devenant eux-mêmes espaces dynamiques où se croisent et se transforment des flux de parole. Pour prendre un autre exemple, le personnage de Memnon, rendu ici féminin, est l'épouse d'un Socrate littéralement aveugle, dont on nous dit aussi qu'« il avait une confiance aveugle en la religion » (*FA*, p. 89), dans un retournement ironique de la figure du philosophe qui affirmait précisément le triomphe de la raison sur la sophistique. De la même manière, le nom de « roi Septant » donné au Christ fait référence à la traduction de la Bible par les

« Septante », première traduction en langue grecque de la Bible hébraïque, mêlant ainsi de manière problématique Ancien et Nouveau Testaments. Cette référence ouvre, à l'intérieur du texte, les questions qu'on retrouve de manière explicite notamment dans *Les Reines* et dans le *Passage de l'Indiana*, autour des thèmes de l'inspiration, du plagiat et de la traduction. L'histoire ou la légende raconte en effet que le roi d'Égypte, Ptolémée II, a convoqué au III^e siècle soixante-douze traducteurs juifs à Alexandrie pour traduire la Bible en grec. Ces sages, isolés pendant soixante-douze jours dans l'île de Pharos, mais dans des logements séparés, ont alors produit soixante-douze versions rigoureusement identiques, signe de leur inspiration divine. Or, cette traduction ne va finalement pas être adoptée par la communauté juive, qui la trouve trop « christianisante ». Néanmoins, elle fait office de texte de référence pour les nouvelles traductions de la Bible. Ainsi, l'œuvre s'amuse à déployer des motifs et à les problématiser en les inscrivant dans un mouvement millénaire de reprises, de répétitions et de transformation.

Ainsi, la surface-écran du texte, qui bloquait la transmission de la mémoire, est en même temps traversée de toutes parts par les flux de multiples récits de mémoire. Cette mémoire déjoue les pièges du texte-mur, y creuse des aspérités en faisant des mots des abris dans lesquels elle se dissimule pour réapparaître ailleurs, passant de signes en signes dans un jeu de déstructuration et de restructuration des surfaces. Elle apparaît toujours déplacée, dans un objet de substitution qui ne contient rien, bientôt remplacé par un autre. Elle est aussi le toujours dit *dans* le dissimulé, le soupçon de la figure que donne le dessin de la fissure sur le masque. Ainsi dans un même mouvement, l'eau défait les surfaces, le texte-écran craquelle sous la pression de millénaires de textes absents : il est enfin emporté par la musique, double immatériel qui s'élève, impalpable, et traverse en un élan les corps, les espaces et les temps. La répétition transforme finalement la cellule en chambre d'échos, et l'immobilité du prisonnier devient celle du religieux : pris dans la forme pure de la répétition, les mots se défont du sens et se mettent à résonner alors que le corps, dans l'ombre, se recueille immobile. Dans son entretien avec Pascal Riendeau, Normand Chaurette explique ainsi :

Quand j'écris, je cherche à reproduire ce que me fait la beauté de la musique. C'est uniquement par rapport à la beauté. Il m'arrive de rêver qu'on reçoive un de mes textes comme moi, quand je vais à l'OSM, je reçois une symphonie de Malher. C'est de l'ambiance. C'est ma façon de dire : écoutez, l'histoire, de toute façon, ne fonctionne pas. En musique, l'histoire ne fonctionne pas. C'est ce qui fait que la musique est belle. [...] Mes *Stabat Mater* ne portent pas la mention « théâtre » parce que pour moi ce n'est pas du théâtre; raison de plus pour demander à des comédiennes d'en dire les textes.²¹

L'utilisation de procédés musicaux et de références musicales se développe progressivement dans l'œuvre de Normand Chaurette et en devient une composante essentielle. Elle est cependant présente dès *Rêve d'une nuit d'hôpital*, double sonore des visions du poète qui entend pêle-mêle « des cloches, les portes s'ouvrir et se refermer, des Bateaux Ivres, des Vaisseaux d'Or, des flûtes, de la musique baroque et du Chopin. » (*RH*, p. 31). Dès la première pièce la musique est intimement liée au phénomène de l'inspiration et apparaît comme une représentation de ce mystère, selon lequel le poète ne ferait qu'être traversé par des voix qui le dépassent, le précèdent et lui survivent. Ce thème va être développé dans *Stabat Mater II* et *Le Passage de l'Indiana*²². Aussi, dès la première pièce, le texte d'emprunt apparaît comme une composante musicale qui défait l'intrigue pour faire advenir la mélodie, procédé qui va prendre toute son importance à partir des *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues*, sur laquelle l'auteur écrit : « N'essayez pas de comprendre le discours scientifique de ces êtres, car tout ceci n'est que de la musique, du tonnerre, pas du sens.²³ ». Encore, le motif musical de la répétition, qui devient un élément emblématique de la poétique de Normand Chaurette, apparaît lui aussi dans la première œuvre, alors que l'angélus ne

²¹ *Ibid*, p. 442.

²² Le lien de la musicalité et du phénomène de l'inspiration est analysé de manière approfondie par Marie Christine Lesage dans l'article déjà cité sur le *Passage de l'Indiana*, et par Hélène Jacques dans son étude de *Stabat Mater II* : « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens », *L'Annuaire théâtral*, n°30, 2001, p. 140-159.

²³ Texte cité dans l'article de Pascal Riendeau, « Sens et science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », p. 87.

cesse de sonner dix heures²⁴. Ainsi, la musique des mots emporte leur sens, cherchant à en dégager l'intensité d'une vibration. On peut ainsi citer à nouveau ce passage de *Stabat Mater II* :

Vous vous passionnez pour tout ce qui vibre, n'allez pas le nier par cet insupportable besoin de comprendre. Fermez les yeux. Qu'avez-vous ressenti ? Voilà ce qui m'importe. Pour ce qui est du travail de nos têtes, et de notre fatigue à trouver des réponses, il nous reste la vie. Quand je serai vieille, j'écirai peut-être des livres en forme de réponses; ils seront plus rassurants. Mais il faudrait pour cela que je quitte cette tendance à reconnaître des enfants qui ne sont pas les miens, et à me demander pourquoi... pourquoi.²⁵

L'œuvre de Danis prend aussi racine dans un imaginaire chrétien bientôt subverti. C'est qu'ici le questionnement s'articule autour de la notion de péché, que l'imaginaire païen va s'attacher à défaire au profit de flux intensifs pour recréer, à travers la poétique, une éthique. Celle-là nous offre une variante du péché originel : « on a dévoré les fruits ensemble » (*CL*, p. 15), « péché » qui conduit non à la chute du paradis, mais à l'enfermement dans le cloître et à une vie gâchée : « Pour deux après-midi de plaisir/j'allais payer dix ans de noirceur » (*CL*, p. 16). On peut aussi voir dans le personnage du « Vieux d'en haut », qui voit tout ce qui se passe en dessous à travers les trous percés dans son plancher, un clin d'œil ironique à la divinité. Figure renversée alors, puisque le Vieux ne cesse de « descendre » pour aller voir l'aguichante sorcière d'en bas et la frappe lorsqu'il se trouve trop vieux.²⁶ Ce n'est plus le ciel et l'enfer qui s'opposent ici, mais bien une force destructrice et une force créatrice. Et la première création qui est donnée à voir au sein du texte est celle de la vie : « j'avais créé quelque chose./Avec le plaisir de mon corps. » (*CL*, p. 18). L'écriture renverse donc le motif

²⁴ Pour *Le Passage de l'Indiana*, dans *Stabat Mater II*, on se réfère à nouveau aux analyses déjà citées. Le motif de la répétition dans *Le Petit Köchel* est analysé par Bertrand Gervais dans « Les phasmes de la fin », ainsi que par Lucie Robert dans son article « Cryptes et révélations ».

²⁵ *SMII*, p. 53.

²⁶ « Ça partait fâché en criant/« La faute de toi, trop sorcière. »/Y revenait plus tard./Ça venait encore sur moi/mais des fois c'était trop vieux./Une tape très fort sur ma tête. » in *CL*, p. 18.

de la faute en faisant du plaisir des corps et de la joie sensuelle le principe de la création, qui est aussi force de transformation, inscrivant une nouvelle vie au sein de l'histoire pour continuer celle-ci.

Au sein de cette subversion, l'écriture conserve, en le transformant, le motif chrétien de l'amour. Force rédemptrice dans *Cendres de cailloux*, où Clermont « renaît » littéralement dans les bras de Shirley²⁷, ou dans *Le Langue-à-langue des chiens de roche* où tour à tour, les êtres brisés reprennent goût à la vie au gré de leurs intrigues amoureuses. Aussi, *Le chant du Dire-Dire* raconte l'histoire de l'amour de frères qui veulent guérir leur sœur violentée²⁸. Si pour Danis, « corps et langue ne font qu'un », on peut comprendre la parabole de la pièce qui nous montre un corps violenté qui se met à produire de la lumière alors qu'il fait l'objet des soins et de l'amour de la fratrie qui le recueille. L'amour est devenu une force de guérison : comme Shirley qui guérit Clermont, Romane soigne la blessure de J'IL²⁹. Et davantage dans *e*, c'est lui qui fait don de la parole : « Au huitième baiser, comme un oiseau léger et délicat, la fille brûlée fit le don de sa langue dans la gorge de J'il » (*e*, p. 75).

L'accent est mis sur la vulnérabilité de l'existence : « Tout est si fragile » (*LL*, p. 72), répète Simon dans cette île où tous les personnages se demandent « comment on fait la vie » (*LL*, p. 42). Dans les mondes mis en scène, les vies sont détruites par la violence, et lorsqu'on trouve le motif de la croix dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*, c'est sous une forme cruelle, alors que Simon décrit le massacre auquel il a assisté lorsqu'il servait dans les casques bleus : « Les parents sont troués de balles, découpés en morceaux. Les deux enfants sont crucifiés sur les murs de bois avec des clous aux épaules et un autre dans la bouche. J'ai

²⁷ « J'avais totalement oublié/comment c'était faire l'amour/[...]/Je pensais que j'avais plus de peau/de cœur, de sexe/[...]/Que c'est bon de sentir ton corps. » in *CDC*, p.98.

²⁸ On peut citer à cet égard cette réplique de William : « Ah! Quiquine! Tu iras pas à l'hôpital, on va te sauver par nos soins d'amour, l'amour du cœur de tes frères qui t'aiment. » in *CDD*, p. 36.

²⁹ « Laisse-moi guérir ta blessure avec ma salive. » in *e*, p. 74.

décloué le plus jeune. » (LL, p. 41). C'est un univers où les pires atrocités se commettent impunément que nous montre ce motif détourné de la croix, alors qu' au milieu des hurlements des deux cent quarante-six chiens des Simard, qui sont en réalité « les âmes rêveuses qui jappent coincées sur cette maudite terre rocailleuse » (LL, p. 37), s'élève le cri de l'enfant lapidé : « Entends-tu ma voix dans le ciel, elle crie pour toi et pour toute l'humanité : AU SECOURS D'AMOUR ! » (LL, p. 77). Aussi la chute subvertie de la Mère, dans *Celle-là*, fait écho à une autre, celle qui propulse Pierre du monde heureux de l'enfance à la violence destructrice du monde des adultes. L'écriture a effacé le motif du péché pour garder celui de la fin arbitraire du temps de l'innocence par une injustifiable violence.

La naissance de la parole et de l'écriture sont reliés à cette fin. Dans *Le Chant du Dire-Dire*, c'est elle qui provoque, indirectement, la catastrophe. Les parents des enfants, inquiétés par leur silence, construisent un objet-jeu pour les faire parler. Mais « Après plusieurs années, le jour arriva où tout a commencé, comme si, par le Dire-Dire, on avait appelé de très loin le chaos. » (CDD, p. 14). Le malheur descend du ciel sous la forme d'un orage personnifié : « Un des tonnerres a cogné du talon, juste là, [...] il s'est penché et il a ri grossièrement, en tousotant. Il regardait le père et la mère, les nôtres. » Après avoir consciencieusement visé les parents de la flèche de leurs éclairs, les tonnerres s'en vont, « contents de leur monstruosité, se claquant les bretelles de leur hauteur de nuages devant les éclairs, encore tout excités, qui piquaient des clins d'œil de clownerie. » (CDD, p. 17). Pur arbitraire, la catastrophe laisse les enfants dans un monde hostile, sans plus personne pour les protéger. Elle leur laisse cependant un « Dire-Dire entaché d'un grand sillon rougeâtre », inscrivant dans leur langue des « marques du chaos » (CDD, p. 16). Dire-Dire par lequel s'élèvera la voix de la communauté pour affirmer son identité et proclamer son autonomie :

Le Dire-Dire dans la main, devant la camera de la Télévision Régionale, j'ai déclaré: Nous les Durant, n'irons nulle part. Nous habiterons les quatre ensemble

ici, tout en allant à l'école. [...] Je suis assez vieux pour tenir les rênes de la famille.
Merci!³⁰

Alors que les frères se font finalement chasser de la maison, ils emportent avec eux cette langue qui est désormais tout ce qui leur reste, et par laquelle se transmet la mémoire par la répétition.

Cet enjeu éthique et politique de l'écriture et de la langue est mis en scène de manière encore plus explicite dans *e*. La bénédiction de Dadagobert à la naissance de son fils peut en effet être lue comme le programme de la pièce: « Que mon fils soit fécond et devienne tout un monde de paix! » (*e*, p. 17). Mais l'imminence de la guerre rend cette tâche impossible à accomplir. Anéanti et incapable d'arrêter la guerre, J'IL laisse un enfant-langue qu'il programme à son tour : « Je dois devenir un monde de paix./Voici la fille de ma langue/notre espérance/celle que je nomme, Soleil. » (*e*, p. 116). Ses paroles font écho au conseil de la Dodue Doyenne, qui lui dit : « une langue vivante vaut mieux qu'une bouche éteinte par la guerre » (*e*, p. 86). La langue de Soleil, la didascalienne, est celle à laquelle la tâche de raconter la mémoire de son peuple disparu est échue. Or, toujours selon la Dodue Doyenne, cette langue permet de changer le cours de l'histoire :

N'apprendras-tu jamais à renverser la fatalité du destin ? Il y a quelques secondes, tu te fondais avec le néant, là, les flammes t'imagent en une présence réelle./La mémoire s'anime exactement comme ce feu-là, par son éclaircissement magique, on voyage sans ambages à travers les mondes et de voir clairement, ma petite, ça rend libre.³¹

C'est donc aussi un programme poétique qu'élabore Daniel Danis à travers le cheminement de ses personnages, faisant de la langue le récipiendaire de la transmission de la mémoire. Orientant le récit, celle-ci devient à son tour un acteur dans le cours de l'histoire, appelant sa

³⁰ CDD, p. 20.

³¹ E, p. 85.

suite. Ce choix explicité dans *e* permet aussi d'éclairer celui de Daniel Danis qui destine son écriture, à partir de 2007, à la jeunesse, tout en l'inscrivant dans des problématiques sociales et politiques: conflit israélo-palestinien dans *Sous un ciel de chamaille*, destruction des bidonvilles pour construire des résidences dans le cadre des Jeux Olympiques dans *Kiwi*, exclusion d'un logement social dans *Bled*.

Le travail sur la langue est mis en scène comme la possibilité de tracer, au sein d'un monde fatalement conflictuel, des lignes de fuite et des enclaves habitables. Cette ligne de fuite se fait sous le signe du retour et de la répétition. Comme le disait la Dodue Doyenne, le récit de la mémoire rend libre et transforme la « fatalité » : la poétique de Daniel Danis exalte ainsi les puissances d'un imaginaire qui, en s'inscrivant dans un monde déchiré, travaille sur la douleur et la transforme par le jeu de la représentation. Cette transformation est rendue possible par le mouvement de la parole qui repasse le monde à travers le prisme du corps, revient en lui pour énoncer la sensation « première », celle d'avant la parole. Dans son article « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », Gilbert David analyse la poétique de cet auteur. Il écrit :

Le « parolique » est le terme attribué par l'auteur à cette poétique du corps parlant qui se fait écriture d'une expérience mi-physiologique, mi-onirique d'« une blessure-image imprimée dans le corps ». Ailleurs, Danis a pu déclarer que « ce sont les différentes sensations intérieures qui me font aboutir à la transcription de cette expérience corporelle ».³²

Les sensations intérieures sont à la fois corporelles et imaginaires. Et entre le corps et l'image, l'écriture oscille.

³² « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, p. 80.

Gilbert David identifie en effet deux tendances poétiques dans l'écriture de Daniel Danis. Celle, d'une part, d'un trop-plein de la pulsion qui inscrit la parole dans un débordement, montrant des personnages « emportés [...] par une frénésie mémorielle qui oscille entre les cris et les chuchotements, l'exaltation lyrique et le chant des morts, l'élégie et la transe.³³ ». Cette poétique « participe [...] de l'excès, lequel sature le sens de signifiants qui en opacifient l'énonciation³⁴ ». Ce mouvement, que Gilbert David analyse dans *Celle-là* et *Cendres de cailloux*, est différent de celui qui anime la langue du *Chant du Dire-Dire*, « nettement plus néologisante », mettant en scène « un idiolecte qui est de part en part jeu de langage³⁵ ». On pourrait ajouter qu'elle est aussi nettement plus imagée : c'est que là où il s'agissait de nous faire ressentir la violence des pulsions qui traversaient les corps, la tâche de l'écriture semble ici de restituer la vision de trois frères qui sont « vieux comme le monde avec des yeux d'enfants » (*CDD*, p. 37). Cette oscillation peut être mise en parallèle avec les deux arrière-plans mythiques que nous avons identifiés : d'une part, le jeu des forces antagonistes de destruction et de création à l'intérieur des corps, qui déjoue le motif chrétien du péché et de la faute; et de l'autre, le mythe d'un paradis perdu sous les traits naïfs de l'enfant et du primitif, dont l'enjeu serait de retrouver la vision.

La réflexion métapoétique des deux auteurs s'élabore autour d'une interrogation sur la représentation de la violence, et questionne le lien entre la forme théâtrale et le rituel sacrificiel. C'est la confrontation quotidienne à une violence réelle qui rend nécessaire l'élaboration du rituel sacrificiel au sein des pièces de Daniel Danis. Le sacrifice tragique s'inscrit dans la continuité de ce rituel, en est le double « profane » : basé sur une esthétique de la séparation qui elle-même est indissociable de la répétition, il s'appuie sur le procédé de la substitution pour provoquer la *catharsis*. Au contraire, le rituel qui se met en place dans l'écriture de Normand Chaurette se présente, dans la lignée du théâtre de la cruauté, comme la réalisation fantasmatique d'une violence psychologique. Mais l'écriture joue à pervertir ce

³³ *Ibid*, p. 75.

³⁴ *Ibid*, p. 76.

³⁵ *Ibid*, p. 79.

rituel lui-même. En brouillant les limites entre représentation et réalité, il bloque le mécanisme de substitution dans une contamination généralisée de la répétition. Dès lors, au lieu de libérer, les forces de la répétition deviennent la prison où la remise en scène du souvenir en est aussi l'oubli. Le texte se vide de son sens et devient forme vide.

La catastrophe singulière s'est alors chargée d'une dimension métaphysique : vont ainsi venir jouer, dans les œuvres des deux auteurs, l'écho de récits millénaires. Dans l'œuvre de Normand Chaurette, le texte-mur qui opposait sa forme lisse au passage du temps est bientôt fissuré par les récits imbriqués qui se sont cachés en lui. Insaisissable comme l'eau et la musique, la mémoire persiste et revient à chaque fois, semblable et transformée. Elle ressemble au spectre qui ne change d'apparence que pour mieux revenir. Le texte met en place un mouvement qui va et vient des profondeurs souterraines des eaux à la surface du texte, se détache de la matière, s'élève dans les airs pour retomber dans l'abîme. L'écriture de Daniel Danis s'empare d'un imaginaire chrétien et le transforme, défaisant la notion de péché pour exalter la force créatrice de l'amour et de la joie sensuelle. Il garde cependant le motif de la chute, projection douloureuse hors des temps de l'innocence dans un monde saturé par d'innommables violences. Dans cet imaginaire, la parole et l'écriture sont liés à ce passage. Prenant naissance dans la douleur du corps, elles sont mises en scène comme des forces transformatrices qui, récipiendaires de la mémoire, orientent leur récit pour inscrire leur marque dans le cours de l'histoire.

CONCLUSION

Ce mémoire interroge le motif de la catastrophe inaugurale dans le théâtre québécois des années 1980 à nos jours. Si ce motif est très présent dans la dramaturgie québécoise contemporaine, nous avons voulu éviter de mettre en place un corpus regroupant trop d'auteurs différents, de peur de ne pas pouvoir rendre justice à la singularité et à la richesse des choix poétiques de chacun. Simultanément, nous ne voulions pas perdre de vue le caractère structurant d'un motif autour duquel les œuvres nous paraissaient organisées avec une grande cohérence. Nous avons donc choisi de mettre en relation les œuvres complètes de deux auteurs qui marquent fortement le paysage de la dramaturgie québécoise contemporaine, Daniel Danis et Normand Chaurette. Dans ces œuvres, nous avons identifié le caractère central et organisateur de la catastrophe inaugurale au sein d'une forme particulière : celle de la rhapsodie. Sous couvert d'une forme fragmentaire et éclatée, ces auteurs font ainsi naître, sur les ruines du théâtre classique, une architecture complexe et rigoureusement agencée. Architecture aussi en perpétuel devenir, animée par le mouvement infini du questionnement. Car ces œuvres donnent à penser le problème de la transmission de la mémoire catastrophique et les enjeux qu'une telle problématique pose à l'écriture dramatique. Que raconte un récit qui se construit *après la catastrophe*, que cherche-t-il à transmettre ? Tout en cherchant à nommer l'événement catastrophique, l'écriture problématise cette énonciation. Elle raconte en creux l'élaboration d'une trajectoire poétique à travers, d'une part, des champs de conflit où s'affrontent différents régimes de signe, mais aussi dans sa confrontation avec la difficulté de traduire l'intensité de l'expérience sensible dans la forme du langage.

Au centre de cette problématisation se trouve la notion de catastrophe : c'est elle qui provoque les mouvements du texte. Et c'est à l'aune de ces mouvements que nous avons voulu interroger les œuvres de notre corpus. Nous en avons identifié deux que nous avons

retenus pour leur caractère structurant : mouvement horizontal, d'une part, par lequel les corps vont être déplacés, faisant apparaître les réseaux des rapports de pouvoir qui structuraient l'espace dans lequel ils sont mis en scène, par le mouvement simultané de l'exclusion sociale. Mouvement circulaire de l'autre, dans lequel la forme rhapsodique se retourne sur elle-même pour réfléchir à sa propre élaboration. Pour appréhender ces deux mouvements, nous nous sommes servis de deux concepts. Celui de « déterritorialisation », élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux* pour interroger les lignes horizontales, et celui de « répétition », développé par Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition*. Le premier concept nous a permis de questionner les espaces dans lesquels s'inscrivent ces œuvres, les rapports de pouvoir qui les structurent et les animent, et les effets produits par leur mise en branle : c'est l'objet des première et deuxième parties. Dans un premier temps, nous nous sommes intéressée au champ d'inscription littéraire des œuvres elles-mêmes pour comprendre dans quelle mesure elles le « déterritorialisent ». Dans un deuxième temps, nous avons interrogé leur dynamique interne, à travers les mouvements de déterritorialisation tracés au sein des œuvres. Enfin, le concept de répétition permet d'appréhender la conflictualité à l'œuvre dans le travail de création, conflit où l'écriture se heurte au silence de l'expérience sensible, au domaine des forces intensives, pour élaborer la parole poétique : ce conflit est l'objet de la troisième partie.

La première partie de notre étude nous a amené à découvrir un champ d'inscription littéraire conflictuel et en devenir. C'est celui d'une dramaturgie québécoise qui, après les années 1980, doit se reconstruire sur les vestiges d'un projet national qui l'avait largement occupée avant l'échec du référendum. En nous appuyant sur la notion de conflit des codes élaborée par André Belleau, nous avons montré que, tout en présentant une rupture assez marquée avec la dramaturgie des décennies précédentes, les œuvres n'en réinvestissaient pas moins les problématiques principales, notamment en faisant jouer les questions de la légitimité et de la domination. Cet investissement du conflit des codes se fait cependant d'une manière tout à fait différente dans l'œuvre des deux auteurs. Daniel Danis choisit de donner la parole à des personnages de parias, dont la mémoire est réduite au silence par un discours dominant qui

leur vole jusqu'aux mots dans lesquels ils pourraient énoncer leur expérience. De la même manière, Normand Chaurette fait apparaître des personnages auxquels la parole est « volée » par un discours dominant qui s'approprie un texte qui manque et se réserve le droit de l'interpréter. Par ailleurs, cette histoire de la dramaturgie québécoise vient croiser les problématiques de la crise théâtrale amorcée en Europe dans les années 1880, et qui conduit au renouvellement de la forme aristotélicienne pour celle que Jean-Pierre Sarrazac qualifie de rhapsodique, forme libre définie malgré tout par la cohérence d'une démarche qui s'attaque avec rigueur à toutes les caractéristiques du « bel animal aristotélicien » : tour à tour le personnage, l'action, la fable, le dialogue sont passés au crible de la crise autour de la notion pivot d'une catastrophe devenue inaugurale. Autant de chantiers dans lesquels s'inscrivent Normand Chaurette et Daniel Danis, qui expérimentent des procédés similaires, tels que l'hybridation du texte, l'espacement du dialogue au profit d'une forme plus narrative, ou encore l'utilisation d'une forme fragmentaire et réflexive. C'est dans l'intersection de ces deux histoires dramaturgiques que nous avons situé l'œuvre des deux auteurs, cette rencontre permettant au théâtre d'explorer de nouveaux chantiers esthétiques, poursuivant sa propre déterritorialisation.

Dans la seconde partie, nous montrons que les rhapsodies de la mémoire sont un lieu privilégié du conflit des codes. En effet, la catastrophe inaugurale vient impulser le mouvement de la déterritorialisation qui met en crise, en les déplaçant, différents régimes de signes. Cette déterritorialisation est multiple et fait apparaître un socius inscripteur qui est aussi un espace de codage des corps. Le mouvement tracé sur la terre entraînera donc avec lui à la fois celui du corps décodé et recodé, et celui d'une langue éprouvée par les conflits qui la traversent et la construisent. Ces trois temps ont servi d'articulation à notre réflexion. Nous avons abordé d'abord la déterritorialisation géographique à travers les motifs de l'exil, du déplacement et de l'érosion, pour montrer par la suite qu'elle entraîne le corps dans une série de métamorphoses liées à la question de l'exclusion sociale. Enfin, ces deux mouvements constituent les textes en glossolalies, espaces dynamiques où la tension maintenue entre les langues – ou régimes de signes – empêche la clôture et la stabilisation du sens. Il s'agissait d'abord d'identifier des « machines territoriales » singulières pour comprendre le sens du

déplacement que la catastrophe allait provoquer. On a identifié deux mouvements principaux dans l'écriture de Normand Chaurette. Dans le premier, la catastrophe déclenche l'exclusion du corps catastrophique de son milieu pour le placer dans ce lieu limitrophe qu'est l'hôpital psychiatrique, ou encore, dans *Fêtes d'automne*, le conduisant à la mort. Le deuxième mouvement est celui de l'isolement et du brouillage : autour de l'événement catastrophique dont on ignore déjà le degré de réalité se crée, sous le signe de l'eau, un espace d'indifférenciation où tous les repères disparaissent. Dans l'écriture de Daniel Danis, c'est le mouvement inverse qui se produit à travers le motif de l'exil : aux dispositifs carcéraux mis en scène par Normand Chaurette s'oppose ici la projection du personnage hors de son milieu et sa confrontation à un monde qui lui est hostile et qu'il doit cependant rendre habitable. Les deux écritures se déploient donc en sens inverse autour de la frontière qui sépare intérieur et extérieur : le dispositif carcéral investi dans l'écriture de Normand Chaurette est un écho renversé du motif de l'exil présent dans celle de Daniel Danis, qui verrouille la porte de la maison et enferme à l'extérieur.

Le mouvement qui double celui de la déterritorialisation géographique est celui de l'exil intérieur, qui va entraîner le corps catastrophique dans une série de métamorphoses. Dans l'écriture de Daniel Danis, le personnage jeté hors de sa terre se réfugie dans une intériorité qu'il va couper du monde : l'enfermement du personnage en lui-même correspond aussi à sa démultiplication et à l'éclatement de la temporalité autour de l'événement catastrophique, conduisant à l'avènement de la forme rhapsodique. Mais cette déterritorialisation est aussi le lieu d'un passage, et l'exil intérieur ouvre sur des « devenir », selon le concept élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*. On a distingué ici deux lignes de fuite : celle qui est tracée par le « devenir animal », et celle qui est marquée par le « devenir-œuvre » du corps catastrophique. Dans la première, le personnage va rencontrer, dans son exil, la « meute » avec qui il fait alliance en un devenir-animal ou un devenir-sorcier : on a analysé ce motif dans *Celle-là*, dans *Cendres de cailloux* et dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*. Ce passage marque aussi celui d'un imaginaire chrétien à un imaginaire païen qui va se rattacher de manière de plus en plus explicite à une tradition et à une culture amérindienne. C'est, notamment, le personnage du guérisseur ou du chaman qui va être

investi. On retrouve le personnage de guérisseur dans le motif du « devenir-œuvre » qu'on a analysé dans *Le Chant du Dire-Dire* et *e*. Dans ces œuvres, le corps catastrophique est subsumé au sein de la pièce en une œuvre placée en abyme, mais dérobée au lecteur. La pièce se constitue alors autour de cette présence-absence comme le tombeau érige ses murs autour du sarcophage, qui fait apparaître le corps du mort en le cachant dans sa propre représentation sublimée, lui rendant ainsi hommage.

C'est autour du motif de la folie que s'articulent les motifs de l'exil intérieur et des métamorphoses du corps catastrophique dans l'œuvre de Normand Chaurette. Avant tout, c'est la figure littéraire du quiproquo qui va être ici investie et rejouée : car la parole du fou est celle qui vient trancher avec le régime de signes dans lequel elle s'inscrit. La parole du fou introduit donc une rupture entre les différents régimes de signes : rupture indécidable, dans la mesure où le fou est aussi celui dont la parole n'a aucune valeur et par conséquent celui duquel on se réserve le droit de parler. L'exil intérieur du personnage trouve alors son objectivation dans la figure carcérale de l'hôpital psychiatrique que l'on trouve de manière assez systématique dans la première partie de l'œuvre¹ et qui place les personnages sous le signe de l'isolement et du discrédit. Mais bientôt l'hôpital disparaît au profit d'un espace aquatique, mi-réel, mi-fantasmagorique, à la fois intérieur et extérieur, espace dangereux et ambigu. Car c'est dans la profondeur des eaux que le fou cherche les mots que cette même eau lui a volés, menacé par le danger d'une imminente noyade. Et lorsqu'il les a trouvés, c'est encore ces eaux qui les reprennent en effaçant leurs traces. Ainsi le corps qui se noie est aussi un texte qui manque, et le texte comme le corps sont placés sous le signe de la vulnérabilité entre les mains de ceux qui *en parlent*. Face à ce jeu incertain et dangereux des discours qui font et défont les corps et les textes à leur gré vient bientôt se dresser l'image sacralisée du corps catastrophique. Mais cette sacralisation est réalisée à vue et de manière parodique, alors que le corps du fou est à nouveau arraché à lui-même par l'image.

¹ On l'a identifié dans *Rêve d'une nuit d'hôpital*, *Provincetown Playhouse*, *Fêtes d'automne* et *Scènes d'enfant*.

Enfin, ces deux déterritorialisations entraînent avec elles les langues et mettent en place des « glossolalies », textes où différents régimes de signes sont mis en tension sans qu'il y ait de résolution possible. Dans les deux œuvres, on a distingué trois régimes de signes principaux. À une extrémité on trouve « l'autre discours », discours institutionnel qui s'applique du dehors sur le personnage ou la communauté; de l'autre, on trouve le silence absolu du corps décodé qui échappe au langage. Entre ces deux extrémités naît la nécessité de la création d'une langue qui permette la réappropriation d'une « vision des choses ». Dans les deux œuvres, cette création est liée à celle d'une poétique et engage de plain-pied la question de la vulnérabilité. Car alors que le corps catastrophique est entraîné aux limites interdépendantes de son territoire et des régimes de signes qui le constituent, il se voit aussi recodé dans l'abject et dépossédé de sa langue en même temps que de son corps, rendant la transmission de l'expérience impossible et le livrant aux discours des autres. Mais la langue poétique élaborée est elle-même vulnérable : traversée à son tour par les conflits, emportée et déchirée par eux, elle est livrée à son tour à l'interprétation. Dans l'œuvre de Daniel Danis, ce conflit est investi de l'intérieur : l'auteur donne la parole aux personnages parias et prend parti pour eux, tout en montrant la fragilité à laquelle est vouée finalement toute tentative de prise de parole. Dans celle de Chaurette, la prise de parole est toujours placée sous le signe du soupçon : elle reste celle du fou, du discrédité, fabrication factice d'une réalité à partir de fantasmes. Ainsi la catastrophe, en déclenchant les mouvements de déterritorialisation, ouvre un espace dans lequel différents régimes de signes vont être mis en conflit. C'est au sein de ce conflit que la poétique se montre en train de s'élaborer, mettant en même temps en scène les rapports de pouvoir dans lesquels elle se constitue.

Nous nous sommes enfin intéressée à la forme singulière du retour et de la répétition dans laquelle s'énoncent les rhapsodies de la mémoire catastrophique. Le mouvement « horizontal » que nous avons identifié est emporté au sein d'un autre, circulaire, qui est celui du retour. Dans la réflexivité de ce mouvement, l'écriture interroge sa propre élaboration. Cette réflexion s'articule autour de la catastrophe, expérience sensible au silence duquel l'écriture se confronte et avec lequel elle doit compter. Le motif de la catastrophe permet ainsi d'éprouver les limites du langage. Pour appréhender ce mouvement du retour, nous nous

sommes servis du concept de « répétition » élaboré par G. Deleuze dans *Différence et répétition*. Le philosophe envisage la répétition comme une épreuve sélective par laquelle sera dégagée une forme supérieure, dont la nécessaire élaboration est provoquée par la confrontation à la cruauté, définie comme « le point précis où le déterminé entretient son rapport essentiel avec l'indétermination.² ». C'est cette même épreuve sélective que met en scène et réfléchit la forme rhapsodique qui s'élabore autour du motif de la catastrophe. Ici, c'est dans les corps, dans les intensités de la blessure que l'écriture éprouve le langage, cherchant à énoncer une violence qui se dérobe à la nomination. C'est aussi du corps blessé que naît la réflexion métapoétique sur la création de la forme répétitive du rituel. Dès lors, les catastrophes singulières s'ouvrent sur le mythe; les rhapsodies apparaissent travaillées par d'autres récits de mémoire, qu'elles transportent, réinvestissent et transforment.

Dans l'œuvre des deux auteurs, la catastrophe est mise en scène comme une expérience sensible dont l'intensité vient faire voler l'identité en éclat. Notre étude de *Celle-là* nous a permis d'analyser le phénomène de dissociation qui est mis en scène dans le récit de la Mère et du Fils. Dans leur récit, ce sont des pulsions irrépressibles qui emplissent le corps, qui deviennent le véritable sujet des actions des personnages. Ceux-ci, dès lors, se présentent comme les jouets de ces actions dans lesquelles ils ne peuvent se reconnaître. Et la nécessité de la parole est mise en scène comme dans la continuité de la violence de cette dépossession. Les corps, à nouveau, sont emplis par le souvenir de cette violence et doivent s'en libérer. Dans les deux cas, le mouvement mis en scène est celui du jaillissement : les corps *débordent*. La forme rhapsodique permet alors d'agencer les différents récits et de créer entre eux un dialogue au second degré, où réapparaît une orientation, un sens : *Celle-là* raconte ainsi l'histoire d'un deuil et d'une guérison. Le travail de sélection que met en scène la forme rhapsodique fait alors de la répétition la force maîtrisée de la libération des pulsions débordantes. C'est le mouvement inverse qui se dessine dans l'œuvre de Normand Chaurette. Le rapprochement des trois pièces de jeunesse, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, *Provincetown*

² DR, p. 181.

Playhouse et *Fêtes d'automne* nous a permis d'identifier la présence d'un même motif : celui du théâtre mental. Or, ce théâtre est dangereux : la pièce se déroule dans le personnage malgré sa volonté et menace de l'absorber dans sa folie. Le mouvement est ici celui de l'implosion et de l'effondrement, autour d'un espace déterritorialisé et cannibale : il sera repris sous une forme métaphorique dans la deuxième partie de l'œuvre, à travers la mise en scène des espaces aquatiques analysés dans la deuxième partie. Ici, la forme rhapsodique orchestre un trompe-l'œil ironique qui orchestre sa propre érosion. En devenant le lieu de surgissement du théâtre ou des flots, le corps est devenu la prison dans laquelle se joue, malgré lui, la répétition.

Aussi quatre pièces, tout particulièrement, nous ont paru problématiser la forme de la répétition. Nous avons montré que, ce faisant, elles amorcent aussi une réflexion sur la forme théâtrale et proposent des partis pris esthétiques. Ce sont *Cendres de Cailloux* et *Le langue-à-langue des chiens de roche* pour l'œuvre de Daniel Danis, et *Provincetown Playhouse* et *Le Petit Köchel* pour celle de Normand Chaurette. Ces pièces en effet placent en abyme, dans l'univers de la fiction, la création d'un rituel. Nous avons voulu situer les deux pièces de Daniel Danis dans la continuité de *Celle-là* : nous avons montré que les deux personnages clés de Shirley et de Coyote sont des nouvelles expérimentations du personnage de la Mère. Ici cependant, le caractère ésotérique de la Mère « sorcière » est désormais maîtrisé, et les deux personnages apparaissent davantage comme des figures de prêtres ou de divinités païennes, qui organisent et guident les rituels qui scandent la pièce. Nous avons tracé un parallèle entre ces rituels et les fêtes dionysiaques, montrant qu'ils avaient en commun de proposer un même délire libérateur, où la transe permet d'effacer les frontières de l'identité et d'accéder au divin. Par ailleurs, les sacrifices réalisés lors de ces rituels font échos aux cérémonies données en l'honneur du dieu du masque. Mais dans les deux pièces, le rituel « déborde » dans le réel de la représentation, alors que l'objet sacrifié est à son tour remplacé par un personnage de la pièce. Selon notre hypothèse, cette ultime substitution permet une interrogation métapoétique sur le plaisir tragique, qui tire son principe de l'anéantissement du personnage. Elle inscrit en effet cet anéantissement dans la continuité du rituel sacrificiel païen, tout en mettant l'accent sur la spécificité de la tragédie, fondée sur une esthétique de la

séparation et de la représentation. Elle fait alors apparaître le personnage, à son tour, comme un objet de substitution, masque à travers lequel se joue et se rejoue depuis la nuit des temps un même combat cosmique, et qui n'est anéanti que pour mieux revenir dans la forme de la répétition.

Alors que le rituel prend naissance, dans l'œuvre de Daniel Danis, dans des corps confrontés à la réalité crue d'univers hantés par la violence, celui qui s'élabore dans celle de Normand Chaurette vient au contraire réaliser une violence latente et psychologique. Le théâtre de Normand Chaurette s'inscrit ainsi dans la lignée du théâtre de la peste défini par Artaud, qui joue à pousser jusqu'au bout les possibilités virtuelles d'une situation. Dans *Provincetown Playhouse* et *Le Petit Köchel*, le rituel sacrificiel est ainsi le fruit de l'élaboration calculée d'un dispositif vengeur. Loin de libérer, il est ici le piège qui se refermera sur les coupables, entraînant avec eux son concepteur lui-même. Sa mise en place se fait cependant sous le signe de l'ironie : le texte s'amuse à maintenir l'indétermination : le dispositif vengeur n'est-il qu'un pur délire ou a-t-il été réalisé ? Ou, dans *Provincetown Playhouse*, le personnage est-il fou à cause du crime qu'il imagine ou à cause du crime qu'il a commis ? Puisqu'il refuse de résoudre l'hésitation entre meurtre et rituel, entre représentation et réalité, l'auteur empêche le bon fonctionnement du procédé de substitution dont on a vu qu'il était basé sur une esthétique de la séparation. La purification est devenue impossible, et avec elle, l'ordre chronologique qu'elle engage d'un « avant » à un « après ». Impossible à maîtrisée, la répétition revient dans le mouvement de l'obsession, sans jamais pouvoir libérer. Le texte répété est devenu autonome, la répétition l'a vidé de son sens en empêchant l'accès à la réalité de ce qu'il cherchait à nommer.

Dans le mouvement réflexif mis en scène par les rhapsodies, les catastrophes se sont chargées d'un sens métaphysique, donnant le prétexte à un questionnement plus vaste sur le sens de la violence et sur le rôle du langage quant à la transmission de l'expérience. Au sein des œuvres, l'écriture va alors aller interroger d'autres récits qu'elle s'amuse à remettre en jeu, à réinvestir et à transformer, se chargeant à son tour d'une mémoire. L'œuvre de Normand Chaurette est ainsi hantée par une intertextualité qui vient redoubler les questions posées par

le texte, se livrant à une véritable exploration en creux, par références, de l'histoire littéraire, mythique et religieuse. Cette exploration est surtout menée autour de la question du rapport de la violence et de la beauté esthétique, qui se déploie notamment dans le motif du sacrifice de l'enfant, et de celle de la circulation des motifs dans l'histoire de l'art, à travers les thèmes de l'inspiration, du plagiat ou encore de la traduction. Le texte-écran ou texte-mur qui bloquait le cours du temps se retrouve donc fissuré de toutes parts par les flux d'une mémoire impossible à retenir ou à contenir. Cette mémoire joue à circuler sans se laisser saisir dans le texte qui la cherche, dissimulée, n'apparaissant que déguisée et changeant sans cesse de costume. Ce mouvement vient doubler celui de l'eau, qui traverse les textes pour y brouiller toutes les limites; il vient encore faire écho à celui de la musique, qui, telle le double immatériel du langage, parcourt les pièces en se jouant des frontières. D'une part, le texte est hanté par une musique qui vient dissoudre les individualités, passant indifféremment de personnages en personnages et d'époques en époques; mais d'autre part, il devient lui-même musical, et la musique des mots, en emportant leur sens, transforme les murs du cachot en une chambre d'échos où le prisonnier est devenu un suppliant. Le texte-prison contient donc en lui-même la clé de sa transformation en une structure musicale évanescence dont la beauté serait, sinon libératrice, au moins l'illusoire justification de la douleur. Simultanément, une réflexion métapoétique s'élabore sur le mouvement de la mémoire. Celle que l'œuvre met en scène est une mémoire qui garde, plutôt que des intrigues, des impressions et des intensités : images charriées depuis la nuit des temps, transformées et reconfigurées au gré des lectures et des écritures, musiques qui traversent les siècles dans le patient travail de la répétition.

Dans l'œuvre de Normand Chaurette, la mémoire persiste dans l'oubli du texte; elle est l'informulé qui se cache en lui et se perpétue sans jamais se fixer. C'est le processus inverse qui est à l'œuvre dans celle de Daniel Danis, où le langage travaille à même la mémoire et l'entraîne dans un processus de transformation qui installe le récit de plain-pied dans une histoire dont il veut modifier la suite. Ainsi, l'œuvre de Daniel Danis prend racine dans un imaginaire chrétien que l'écriture va réinvestir pour mieux le subvertir. Tout d'abord, c'est le motif du péché qui va être subsumé par la mise en scène des forces antagonistes de création et de destruction, qui sont aussi celles de la vie et de la mort. L'œuvre vient ainsi remplacer la

dualité enfer-paradis par un combat entre des pulsions antagonistes, dans lequel il s'agit de faire triompher les forces de la vie. La première création qui est mise en scène au sein du texte est celle de la naissance, et elle permet le renversement du motif de la faute en faisant du plaisir érotique un principe positif. Simultanément, l'écriture conserve le motif chrétien de l'amour investi comme force rédemptrice. C'est qu'une éthique se dessine aussi dans cette poétique qui met l'accent sur la vulnérabilité de l'existence et sur sa précarité, au sein d'un monde violent. À son tour, le motif religieux de la chute va être subverti, l'écriture effaçant le motif du « péché originel » pour ne garder que celui d'une fin arbitraire des temps de l'innocence : sortis irrémédiablement de l'enfance, les hommes sont voués à habiter un monde dont ils subissent la violence. Dès lors, la naissance de la parole et de l'écriture sont doublement rattachées à cette chute : d'une part, elles sont les fruits de la violence de ce passage, dans lequel elles prennent naissance. Elles marquent la possibilité de se réapproprier l'expérience catastrophique de cette même chute et de la transformer par l'acte du récit. Pour ce faire, il faut travailler à même le langage, le repasser par le prisme du corps. Les deux tendances poétiques à l'œuvre dans l'écriture de l'auteur correspondent alors aux deux arrière-plans mythiques investis par ce dernier : d'un côté l'écriture déjoue le motif chrétien de la faute en s'inscrivant à l'intérieur des corps, faisant jouer des forces pulsionnelles antagonistes de création et de destruction; de l'autre il rejoue le mythe d'un paradis perdu en investissant une esthétique naïve, cherchant à restituer la vision « primordiale » de l'enfant ou du primitif.

La catastrophe inaugurale déclenche donc deux séries de mouvements : l'une est horizontale et engage des personnages situés dans un espace social donné, pris à l'intérieur de ses réseaux de pouvoir. La catastrophe inaugurale, en provoquant le mouvement des corps, s'inscrit comme une rupture dans le régime de signes qui organisait l'espace donné en faisant apparaître d'autres régimes de signes qui vont être mis en tensions les uns avec les autres. Dans cette mise en tension, le corps catastrophique va être décodé et recodé ailleurs, entraîné dans une série de métamorphoses vers la marge, hors des structures du pouvoir. Le corps catastrophique vient alors interroger les rapports de domination exercés dans le langage, notamment à travers la question de la légitimité linguistique : l'œuvre de Daniel Danis donne

à penser que l'expérience de l'opprimé ne peut s'exprimer dans la langue de la domination. Davantage, cette langue dépossède à la fois de l'expérience et du corps puisqu'elle vient coder, classer cette expérience dans ses propres mots. C'est donc tout un travail de réappropriation de la langue qui doit être mené pour rendre possible l'énonciation de l'expérience par ceux qui la vivent, et donc la transmission et la reconnaissance de leur mémoire. Celle de Normand Chaurette fait apparaître cette expérience en creux, puisque la parole du corps catastrophique est ici toujours placée sous le signe du soupçon : ainsi celui qui l'énonce est-il toujours peut-être fou, en cela déjà discrédité. Le texte lui-même maintient l'indétermination et refuse de trancher en faveur du fou. C'est que sa parole est de toutes manières rendue inaudible, noyée par la marée des interprétations qui portent sur elle jusqu'à l'engloutir totalement : dans cette indécidabilité, l'expérience catastrophique elle-même prête à suspicion, et les pièces à nouveau refusent de démêler le vrai du faux. La catastrophe, finalement, réside ici dans cette indifférenciation même que viennent matérialiser des espaces aux frontières rendues poreuses par le travail corrosif de l'eau. Au mouvement de déterritorialisation horizontal correspond donc aussi un cheminement esthétique, dans lequel la poétique montre au sein de quels champs conflictuels elle s'élabore.

Mais cette ligne horizontale, qui engage le temps de l'histoire et un espace structuré par des interrelations sociales réalistes est elle même emportée par le mouvement circulaire du retour, dans laquelle la forme rhapsodique réfléchit à sa propre élaboration. La catastrophe inaugurale permet ici la mise en scène d'une expérience sensible qui interroge les limites du langage, et au silence de laquelle l'écriture se confronte. La forme rhapsodique permet de rejouer cette confrontation : forme théâtrale, basée sur une esthétique de la répétition, elle est aussi réflexive, et se sert de la tension qu'elle met en scène pour réfléchir à sa propre élaboration. On l'a vu, elle finit par épouser la forme de ce qu'elle représente : la langue de Daniel Danis explose sous la pression de flux de sensations mi-corporelles, mi-imaginaires, se réapproprie l'expérience avec le langage et inscrit sa mémoire dans l'histoire pour sa suite. Celle de Normand Chaurette implose en un gouffre sans fond qui tire à lui et disloque la surface lisse du texte, finalement fissurée de toutes parts, traversée par les insaisissables

courants d'une mémoire rendue à l'état de matière ou de mélodie, et qui survit en fuyant, n'apparaissant que par bribes, et dissimulée.

La catastrophe inaugurale, à la fois origine et fin de la parole, est cependant un centre d'articulation sans consistance. Passée, disparue, elle est sous le signe du manque, et se maintient et s'affirme comme ce point de rupture où les conflits prennent naissance et reviennent pour ne jamais se résoudre. Ce faisant, les rhapsodies de la mémoire catastrophique renouent avec la veine tragique définie par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal Naquet :

Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils révèlent leur sens véritable, ignoré de ceux-là mêmes qui en ont pris l'initiative et en portent la responsabilité, en s'insérant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe.³

C'est bien la même zone frontière que rend possible la catastrophe inaugurale, faisant naître « à l'intérieur de chaque protagoniste [...] la tension que nous avons notée entre le passé et le présent, l'univers du mythe et celui de la cité.⁴ ». Cette tension, elle la marque et l'accentue, cherchant moins à la résoudre qu'à l'exacerber, si bien que c'est finalement le conflit lui-même qui fait l'objet de la répétition, la question qui survit à l'épreuve sélective de l'éternel retour :

Et cette tension qui n'est jamais tout à fait acceptée ni entièrement supprimée fait de la tragédie une interrogation qui ne comporte pas de réponse. Dans la perspective tragique, l'homme et l'Action humaine se profilent, non comme des réalités qu'on

³ Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1972, p. 16.

⁴ *Ibid*, p. 27.

pourrait définir ou décrire, mais comme des problèmes. Ils se présentent comme des énigmes dont le double sens ne peut jamais être fixé ni épuisé.⁵

Ainsi, les rhapsodies de la mémoire catastrophique, dont nous avons cherché à dégager les enjeux, s'inscrivent bien dans ce mouvement de l'éternel retour qui remet en jeu le conflit et cherche à le maintenir ouvert.

Aussi, les pistes que nous avons explorées dans ce mémoire nous ont menée à découvrir des problématiques dont l'approfondissement pourra faire l'objet de travaux ultérieurs : les conflits générés par le divorce entre une langue institutionnelle et une langue parlée, les enjeux qui en découlent quant à la transmission de la mémoire, les interrelations de la mémoire singulière et de la mémoire collective, celles de la mémoire, de l'histoire et du mythe, la spécificité de ces enjeux pour l'écriture dramaturgique, en sont quelques-unes. Par ailleurs, dans le cadre de cette recherche, nous avons élaboré et expérimenté une méthode de lecture qui pourra être remise à l'épreuve dans l'étude de corpus différents. Cette méthode propose d'interroger les œuvres à partir de la notion de mouvement et à l'aune de concepts tirés de la philosophie de G. Deleuze et F. Guattari. D'une part, elle se sert des concepts de « déterritorialisation » et de « socius inscripteur » pour appréhender l'espace mis en scène au sein du texte comme un lieu où les rapports de pouvoir se déclinent aussi en termes de codage : elle cherche à comprendre comment les corps sont codés au sein du texte, quels sont les mécanismes de pouvoir par lesquels ils le sont et enfin dans quelle mesure les mouvements font apparaître ces mécanismes en provoquant des phénomènes de « décodage » et de « recodage ». D'autre part, elle propose de se servir du concept de « répétition » pour interroger la mise en scène de l'élaboration de l'écriture dans l'œuvre même, par la recherche des limites que le langage vient éprouver et à travers lesquelles il recherche une forme stylisée qui pourra « revenir » et faire l'objet de la répétition.

⁵ *Ibid*, p. 31

APPENDICE A

CONFLIT DES CODES DANS L'OEUVRE DE NORMAND CHAURETTE

	<i>Rêve d'une nuit d'hôpital</i> 1976	<i>Provincetown Playhouse</i> 1982	<i>Fêtes d'Automne</i> 1982	<i>La société de Métis</i> 1986
culture (société)	- école Ogier - hôpital Saint-Jean-de Dieu	- théâtre - tribunal - hôpital	- école religieuse - vieux cloître (p. 30) - tombeau	- musée - manoir de Zoé Pé
nature	- Saint Laurent en ébullition (p. 78)	- bord de mer, plage (p. 108)	- parc du pensionnat	- bord du fleuve (p. 33) - marais derrière lesquels habite le peintre (p. 55)
culture populaire/culture sérieuse	- renvoi de l'école catholique pour blasphème	- évocation de l'univers du théâtre - fin de la carrière de l'auteur à cause du scandale causée par la mort réelle d'un enfant lors de la représentation	- renvoi de l'école catholique pour blasphème	- création de la Corporation des Arts-de-la-Mer » (p. 105) dont « l'unique mandat » est de « promouvoir les arts » (p. 106) - meurtre du peintre qui ne veut pas vendre ses tableaux
imaginaire du corps	- fou incarcéré - références au Christ	- fou incarcéré - corps de l'enfant mort dans le sac	- noces de Joa avec son amant imaginaire, le Christ, symboles du suicide de Joa (p. 78) - corps mort de Joa dans le tombeau	- personnages prisonniers de tableaux - mort du peintre

	<i>Fragments d'une lettre d'adieu</i> 1986	<i>Scènes d'enfant</i> 1986	<i>Richard III : les Reines</i> 1991	<i>Je vous écris du Caire</i> 1993
culture (société)	- salle de la commission d'enquête sur l'échec d'une expédition au Cambodge ainsi que sur la mort de son initiateur, Toni van Saikin - université (p. 47) - hôpital (p. 47)	- tribunal qui enlève à Mark la garde de sa fille à cause de ses mœurs légères et la confie à ses beaux parents (p. 11) - Maison du Sénateur Grigor Wilson et de sa femme	- palais du roi d'Angleterre où les « reines » luttent à mort pour accéder au trône	- Scala de Milan où Verdi est séquestré et forcé à composer un opéra à la gloire de la réunification des deux Italies (p. 11)
nature	- « déluge » (p. 21) dans lequel l'expédition se retrouve prise	- au centre du jardin de la maison bourgeoise, le bassin est frappé de tabou (p. 12)	- la tempête est en train d'engloutir Londres - la Tamise est contaminée	- Souvenir de l'amour de Verdi et La Stolz à Venise, ville aquatique par excellence
culture sérieuse/populaire	- commission scientifique - université	- milieu théâtral		- milieu de l'opéra
imaginaire du corps	- description du corps de Toni Van Saikin décomposé par la pluie. (sc. 3)	- trois corps mort en transparence : celui du fils monstrueux enfermé puis assassiné par crainte du déshonneur, celui de la professeur de piano assassinée par crainte du scandale (p. 135-143), et de la fille devenue folle, incarcérée, puis relâchée avant de mourir de sa folie (p. 10-11)	- corps mutilé et silencieux d'Anne Dexter, indice du crime de sa mère.	- personnage de Verdi insaisissable, démultiplié

	<i>Le Passage de l'Indiana</i> 1996	<i>Stabat Mater II</i> 1999	<i>Petit Navire</i> (pièce pour la jeunesse) 1999	<i>Le Petit Köchel</i> 2001
culture (société)	- maisons d'édition - compagnie pétrolière, mécène de <i>La Traversée de la mer Rouge</i> (p. 17)	- morgue (imbroglia administratif : p. 19, 20, 43) - écluses comme site touristique (p. 14) - cathédrale (p. 14) - géant suédois qui veut vendre sa nouvelle gamme de frigos à la morgue (p. 27)	- école	- maison des musiciennes
nature	- mort des parents de Martina North dans le Pacifique (p. 78)	- écluses dans lesquelles des jeunes filles sont retrouvées noyées	- nature envahissante, contaminée. Roxane ramène un arbre, (p. 7), puis un mouton (p. 23) - « <i>L'eau envahit le plancher, bientôt c'est le déluge dans toute la maison</i> » (p. 39) - traversée de l'Isak qui doit mener à « Excelsior » (p. 65)	- la maison subit des retours d'égout (p. 26)
culture sérieuse/culture populaire	- plagiat littéraire - fondation In-Quarto qui a décerné son prix au roman d'Éric Mahonney (p.18) - congrès sur la littérature argentine (p. 19) - médias : s'emparent de l'affaire de plagiat (p. 31) - industrie cinématographique (p. 41)	- le livre de la Mère IX est un best seller, « conçu dans l'opportunité. Une machine à sous » (p. 31)	- Vocations des deux enfants : _ Roxane veut devenir scientifique. Elle cherche à percer les secrets de la nature (p. 11) _ Petit Navire veut « écrire [s]a vision des choses » (p. 6); puis veut devenir politicien (p. 42-48, débat avec la buandière)	- milieu musical : _ Mendel commanditaire (p. 24) _ Anne et Irène Brunswick, musicologues, mécènes des sœurs Motherwell, musiciennes (p. 14) - assassinat du Fils par les Mères pour ne pas sacrifier leur carrière
imaginaire du corps	- « hystérie » de Martina North (p. 19)	- cadavres des jeunes filles	- agonie de la mère atteinte d'un cancer (p. 32)	- corps mort du Fils

APPENDICE B

CONFLIT DES CODES DANS L'OEUVRE DE DANIEL DANIS

	<i>Celle-là</i> (1 ^o texte écrit) 1993	<i>Cendres de Cailloux</i> 1992	<i>Le Pont de pierres et la Peau d'images</i> (jeunesse) 1996
culture (société)	- structure familiale catholique (p. 15) - couvent (p. 16) - église (p. 24)	- départ de Montréal pour Saint-Raymond-de-Portneuf (p. 12) - police, institutions judiciaires (p. 9)	- guerre (p. 17; 19) - fabrique de tapis (p. 33) - policiers (p. 68)
Nature	- réinvestissement de la scène du péché originel dans le jardin d'Éden : « on a dévoré les fruits ensemble » (p. 15)	- cave remplie de cailloux (p. 16) - ville entourée par les bois (p. 21)	- tornade qui permet aux enfants de s'enfuir (p. 55) - traversée du désert (p. 59), de la mer (p. 70), de montagnes (p. 76) et de l'océan (p. 79) à la recherche d'un « pays sans guerre » - tremblement de terre qui permet aux enfants d'échapper aux policiers (p. 68)
culture sérieuse/ populaire	- milieu populaire, « ville de province » (p. 4)	- milieux populaires, voire prolétaires - présence de rituels (p. 9-11, 61-64) - fêtes (p. 9, 61, 77, 101, 105)	- enfants en exil
imaginaire du corps	- pulsions érotiques de la Mère qui provoquent son exclusion de la famille (p. 14-15) - pulsions violentes de la Mère qui se met à frapper Pierre (p. 38-42) - corps blessé de Pierre (p. 44-50)	- inscription du mot « Macchabée » sur le sein de Shirley, oracle de la mort de Clermont - corps mort et violenté d'Éléonore, dont la disparition provoque l'exil de Clermont et de sa fille	- corps violenté des enfants battus (p. 47) - métaphore de la « peau d'images » : « Sur des peaux de cuir/on a dessiné nos histoires/pour ne pas oublier ». Cette peau « recouvre le mort » (p. 91)

	<i>Le Chant du Dire-Dire</i> 1996	<i>Le Langue-à-langue des chiens de roche</i> 1998	<i>Terre océane, roman-dit</i> 2003
culture (société)	<ul style="list-style-type: none"> - police municipale (p. 18) - mairie, conseil municipal (p. 20) - Santé Publique (p. 48) - médias (p. 19) - opinion publique (p. 19) 	<ul style="list-style-type: none"> - école : Djoukie gagne la médaille du gouverneur Général (p. 10) - ONU : Simon est un ancien casque bleu (p. 13) - Société pour la Défense des Animaux : veulent faire fermer le chenil (p. 16) - banque : Joëlle menacée de faillite (p. 21) - prison : Charles en probation après avoir été jugé pour trafic de drogue et meurtre. (p. 22) 	<ul style="list-style-type: none"> - procédure d'adoption (p. 9) - médecine (p. 18)
Nature	<ul style="list-style-type: none"> - tonnerre qui tue les parents - disparition de la « Société d'Amour » (p. 72) dans « l'eau de la savane » (p. 73) 	<ul style="list-style-type: none"> - la pièce se passe dans « une île fictive dans le Saint-Laurent » (p. 8) 	<ul style="list-style-type: none"> - départ à la campagne (p. 17)
culture sérieuse/ populaire	<ul style="list-style-type: none"> - communauté marginale dont l'existence dépend des conditions posées par le conseil municipal (p. 20) - Noéma est une « tourneuse des bars » qui « chante l'amour et la peine dans le style country-gigüé » (p. 22) 	<ul style="list-style-type: none"> - milieu populaire, de « débilés mentaux oubliés » (p. 10) - fêtes/rituels des party-rage (p. 36-38, 69) 	<ul style="list-style-type: none"> - Antoine directeur d'une boîte de production de films (p. 23)
imaginaire du corps	<ul style="list-style-type: none"> - corps blessé de Noéma au centre de la pièce 	<ul style="list-style-type: none"> - corps battus à mort de Djoukie et Niki (p. 76-77) - orgies 	<ul style="list-style-type: none"> - soin de l'enfant atteint d'un cancer jusqu'à sa mort

	<i>E</i> 2005	<i>Sous un ciel de chamaille</i> 2007	<i>Kiwi</i> 2007
culture (société)	<ul style="list-style-type: none"> - guerre (p. 13; p. 119) qui provoque l'exil du Petit Peuple - Organisation de la Défense Internationale des Petits Peuples (p. 20) - Mairie de l'Autre Monde dont le maire est Blackburn (p. 21) 	<ul style="list-style-type: none"> - conflit israélo-palestinien - soldat qui court après Ferhat et lui tire dessus (p. 32) 	<ul style="list-style-type: none"> - armée: expulsion du bidonville, exil (p. 10) - police: poursuite des enfants (p. 12) - prison juvénile d'où les enfants s'échappent, exil (p. 12) - maison close (p. 22) - police secrète : démantèlent le squat, exil (scène quatorze, p. 36-37)
nature	<ul style="list-style-type: none"> - Petit Peuple relogé dans les bois de l'Autre Monde (p. 22) 	<ul style="list-style-type: none"> - rencontre des enfants autour de la question de l'eau (sc. 2) - une « pluie diluvienne » s'abat sur Jérusalem alors que le soldat israélien tire sur l'enfant palestinien (p. 34) - destruction de la ville par l'inondation (sc. 6) qui provoque l'exil des enfants 	<ul style="list-style-type: none"> - achat d'une maison à la campagne (p. 39)
culture sérieuse/culture populaire	<ul style="list-style-type: none"> - communauté dont l'existence dépend des conditions posées par les accords conclus entre l'ODIPP et la mairie de l'Autre Monde (p. 22) - civilisation amérindienne 	<ul style="list-style-type: none"> - enfants en exil 	<ul style="list-style-type: none"> - enfants qui squattent une bâtisse abandonnée (p. 13)
imaginaire du corps	<ul style="list-style-type: none"> - corps blessé de J'IL scindé en deux personnages après son viol par les Juvéniles (scène du « tableau noir de craie », p. 38-44) 	<ul style="list-style-type: none"> - les deux enfants transportent avec eux les os de leur mère morte (p. 50) 	<ul style="list-style-type: none"> - prostitution des enfants pour survivre (p. 22)

	<i>Bled</i> 2008
culture (société)	- expulsion d'une famille pauvre de son logement, exil
Nature	- Quête de Bled qui l'emmène jusque dans la forêt
culture sérieuse/culture populaire	- famille immigrée pauvre dans un logement de banlieue
imaginaire du corps	- Bataille de Bled contre son animal intérieur Shed (p. 16) - image de la « maison-vêtement » : « on devrait bâtir des maisons-vêtements/confortables/extensibles pour les petites et grandes familles » (p. 23)

APPENDICE C

FORME RHAPSODIQUE DANS L'OEUVRE DE NORMAND CHAURETTE

	<i>Rêve d'une nuit d'hôpital</i> 1976	<i>Provincetown Playhouse</i> 1982	<i>Fêtes d'Automne</i> 1982	<i>La société de Métis</i> 1986
métastrate	- voix rhapsodique (montage)	- texte de la pièce sur la table	- voix rhapsodique (montage)	- portraits dans musée
strate de surface	- hôpital psychiatrique	- hôpital psychiatrique	- expulsion de l'école religieuse (blasphème) - maison de Joa	- musée
strate(s) de profondeur	- renvoi de l'école Ogier (blasphème) - Enfance à Cacouna - Soirée d'octobre 1899	- pièce de l'« immolation de la beauté ». Mort réelle d'un enfant lors de la représentation - procès des acteurs - dévoilement de l'énigme : découverte de la trahison d'Alvan	- « accident » : la mère de Joa fait tomber son enfant par terre	- manoir de Zoé Pé, à Métis sur mer, peinture des portraits et meurtre du peintre
métastrate en abyme	- poèmes de Nelligan	- <i>Mémoires de Charles-Charles.</i>	- cahier de Joa	- portraits
strate d'épiphanie	- Visions du Christ - Mystère de l'inspiration	- Motif du sacrifice de l'enfant - Motif de la passion	- Visions du Christ - Motif du sacrifice de l'enfant	- Mystère de l'inspiration

	<i>Fragments d'une lettre d'adieu</i> 1986	<i>Scènes d'enfant</i> (roman) 1986	<i>Richard III : les Reines</i> 1991	<i>Je vous écris du Caire</i> 1993
métastrate	- rapports sur la table	- fabrication à vu de la pièce		- multiplication des personnages de Verdi
strate de surface	- commission d'enquête réunie pour élucider l'échec d'une mission pour l'assainissement de l'eau au Cambodge et sur la mort du chef de l'expédition, Toni Van Saikin	- écriture d'une pièce de théâtre pour récupérer sa fille dont les parents de son épouse décédée ont obtenu la garde en le faisant passer pour un artiste débauché	- lutte de pouvoir à mort entre les « reines » qui cherchent à accéder au trône	- composition forcée par Verdi d'un opéra à la gloire du régime
strate(s) de profondeur	- expédition au Cambodge - voyage de noce de Toni et Carla Van Saikin en Éthiopie - découverte du cadavre de Toni Van Saikin par l'ingénieur Xu Sojen - question autour de la possibilité du meurtre de Toni Van Saikin par les géologues (p. 44)	- recherche des actrices et élaboration de la fable à vu - révélation par la pièce de la semaine du meurtre en novembre 1964 (assassinat par les Wilson de leur fils monstrueux, assassinat de la professeur de piano sous les yeux de leur fille devenue folle)	- amputation et condamnation au silence d'Anne Dexter pour présomption d'inceste avec son frère	- scène d'amour entre Verdi et La Stolz au Carnaval de Venise
texte en abyme	- disparition de la lettre d'adieu de Toni Van Saikin	- notes de l'auteur, Mark.		- lettre de Verdi
strate d'épiphanie	- Transfiguration du corps mort en une image christique	- Motif du sacrifice de l'enfant	- Motif du sacrifice de l'enfant	- Motif de la passion amoureuse; - mystère de l'inspiration

	<i>Le Passage de l'Indiana</i>	<i>Stabat Mater II</i>	<i>Petit Navire</i> (pièce pour la jeunesse)	<i>Le Petit Köchel</i>
	1996	1999	1999	2001
métastrate	- dates en exergue des scènes	- numérotation et titrage des scènes		- la pièce est une répétition
strate de surface	- rencontres entre Martina North, son éditeur Frank Caroubier, Éric Mahoney et son editrice Dawn Grisanti, dont l'enjeu est le procès qui risque d'être intenté contre Éric Mahoney pour le plagiat d'un passage de l'Indiana .	- les Mères se succèdent dans la morgue de Manustro pour reconnaître leur filles morte, noyée dans les écluses .	- Petit Navire et sa sœur Roxane attendent le retour de leur mère « partie en voyage » , élevés par M. Wreck et la buandière, Marie-Laure, dans la ville de Manustro	- Négociation des Mères avec le Fils : si elles veulent qu'il se pend, elles doivent le manger, puis rejouer la journée de sa mort une fois par an
strate(s) de profondeur	- mort des parents de Martina North, objet du passage plagié - amour déçu de Frank Caroubier pour Martina North - manipulation d'Éric Mahoney par Frank Caroubier qui cherche à détruire Martina North	- site des écluses où les jeunes maghrébins se baignent malgré que cela soit défendu, suscitant le désir des jeunes filles - scène de la cérémonie d' inauguration des écluses, pendant laquelle meurt un maghrébin	- la mère est en train de mourir d'un cancer	- vengeance du Fils qui veut punir ses Mères d'avoir dévoué leur vie à Mozart - meurtre et dévoration des jumelles Heifetz par les Mères, sous le chantage du Fils
métastrate en abyme	- Le passage de <i>l'Indiana</i>	- <i>L'Enfant du désert</i> , texte de la Mère IX	- Cartes postales de la mère	- <i>Le Petit Köchel</i>
strate d'épiphanie	- Motif de la passion - Mystère de l'inspiration	- Motif du sacrifice - Mystère de l'inspiration	Mystère de la mort	- Motif du sacrifice du fils

APPENDICE D

FORME RHAPSODIQUE DANS L'OEUVRE DE DANIEL DANIS

	<i>Celle-là</i> (1 ^{er} texte écrit)	<i>Cendres de</i> <i>Cailloux</i>	<i>Le Pont de pierres</i> <i>et la Peau</i> <i>d'images</i>	<i>Le Chant du Dire-</i> <i>Dire</i>
	1992	1993	1996	1996
métastrate	<ul style="list-style-type: none"> - division en vingt-quatre scènes titrées - les paroles des trois personnages se déroulent dans trois temps différents autour de l'évènement de la mort de la Mère (p. 4) 	<ul style="list-style-type: none"> - division en trente-neuf scènes titrées - « <i>au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu</i> » (p. 8) 	<ul style="list-style-type: none"> - division en seize scènes titrées - Les « diseurs » se rencontrent à la « croisée des chemins » et se racontent leur histoire, entourés par le chœur des « tenants » (p. 8) 	<ul style="list-style-type: none"> - séparation des scènes en vingt-et-un « dire » titrés - Les frères « émerg[ent] pour le temps des partages » (p. 13)
nœud(s) catastrophique(s)	<ul style="list-style-type: none"> - le « gâchis » - Passage à tabac du Fils par la Mère (sc. 17) 	<ul style="list-style-type: none"> - mort de Clermont à cause de la trahison de son amante Shirley (p. 118) 	<ul style="list-style-type: none"> - exil des enfants que leurs parents confient à des passeurs pour échapper à la guerre (p. 17; 19) 	<ul style="list-style-type: none"> - retour de Noéma paraplégique (p. 29-31) - renouement de la fratrie Durant (p. 67-73)
catastrophes signifiées	<ul style="list-style-type: none"> - la Mère : chassée de sa famille pour ses mœurs légères (p. 15) - Le Vieux : voit mourir son père dans un champ de patates (p. 9) - Le Fils : placé dans une famille d'accueil après le « gâchis » (p. 51) 	<ul style="list-style-type: none"> - Pascale et Clermont : mort et viol d'Éléonore, épouse de Clermont et mère de Pascale (p. 17-18) - Shirley : s'est fait tatouer sur le sein par son père lorsqu'elle avait trois ans le mot « macchabée » (p. 10) 	<ul style="list-style-type: none"> - Momo : mort de son frère devant ses yeux (p. 20) 	<ul style="list-style-type: none"> - la fratrie : voit les parents mourir, frappés par la foudre (p. 16)

	<i>Le Langue-à- langue des chiens de roche</i> 1998	<i>Terre océane, roman-dit</i> 2003	<i>E, roman-dit</i> 2005	<i>Sous un ciel de chamaille</i> 2007
métastrate	- division en trente-deux « vagues » - les « neuf corps » des « comédiens » arrivent « sur scène » (p. 9)	- édition Dazibao (2003): texte entrecoupé de photos	- division en trente-cinq scènes titrées - numérotation des répliques (616) - personnage métathéâtral de la « didascalienne »	- division de la pièce en neuf scènes encadrées par un prologue et un épilogue - numérotation des répliques (298)
nœud(s) catastrophiques	- mort de Niki, lapidation de Djoukie (p. 76-77)	- retour de Gabriel, fils d'Antoine qu'il n'a jamais connu (p. 9) - maladie et mort de l'enfant (p. 84)	- double exil du peuple de Métis chassé de sa terre par la guerre (p. 13; 119)	- destruction de Jérusalem par un déluge. Exil des deux enfants israéliens et palestiniens, Lirane et Ferhat (sc. 6)
catastrophes singulières	- Déesse et Joëlle : chassées de leur terre pour vouloir garder les enfants qu'elles portent après leur viol par des blancs (p. 66-67) - Léo, Charles, Niki : mort d'Éva, épouse de Léo, mère de Charles et Niki (p.16-17) - Charles : emprisonné pour meurtre et trafic de drogue (p. 35) - Niki : visité par la mort (p. 22) - Simon : ancien casque bleu, a assisté au massacre d'une famille (p. 41)	- Antoine : abandon par son père dans son enfance (p. 12)	- J'IL : incarcération dans une prison pour juvéniles dans laquelle il se fait violer par ses codétenus (p. 38-44) - Gros-bec : voit un enfant se jeter du haut de la falaise alors qu'il lui apprend à voler (p. 52)	- mort d'Hannah, la sœur de Lirane, « à cause d'une explosion dans un autobus » (p. 20) - mort d'Akim, le frère de Ferhat dans une explosion (p. 22, 25)

	<i>Bled</i> 2008	<i>Kiwi</i> 2007
métastrate	- division en seize panonceaux - numérotation des répliques (120)	- division en seize scènes numérotées - numérotation des répliques (73)
nœud(s) catastrophique(s)	- la famille de Bled est délogée « à cause de la pauvreté » (p. 10) de sa « cité-ciment » (p. 14)	- destruction du bidonville où habite Kiwi à cause des reconstructions pour les jeux olympiques (p. 10) - exclusion de Litchi du squat es enfants après le meurtre d'un homme qui voulait violer Kiwi (p. 26-27) - Destruction du squat après sa découverte par la police (sc. 14)
catastrophe(s) singulière(s)	- guerre : « Je porte mon nom/à cause de mon grand-père sans pays/à cause d'une vieille guerre/et de son mal du bled/d'où on l'a expulsé. » (p. 14)	

BIBLIOGRAPHIE

Textes étudiés

Normand Chaurette

Chaurette, Normand. *Rêve d'une nuit d'hôpital*. Montréal: Leméac, 1980, 106 p.

Chaurette, Normand. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Montréal: Leméac, 1981, 123 p.

----- *La société de Métis*. Montréal: Leméac, 1983, 142 p.

----- *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues*. Montréal: Leméac, 1986, 54 p.

----- *Les Reines*. Montréal: Leméac, 1991, 92 p.

----- *Je vous écris du Caire*. Montréal: Leméac, 1993, 80 p.

----- *Le Passage de l'Indiana*. Montréal: Leméac, 1996, 88 p.

----- *Le pont du Gard vu de nuit*. Montréal: Leméac, 1998, 61 p.

----- *Stabat Mater II*. Montréal: Leméac, 1999, 53 p.

----- *Petit Navire*. Paris: Actes Sud Junior, 2006 (1999), 79 p.

----- *Le Petit Köchel*. Montréal: Leméac, 2001, 51 p.

----- *Scènes d'enfant*. Montréal: Babel, 2005, 150 p.

Daniel Danis

Danis, Daniel. 1992. *Cendres de cailloux*. Montréal: Leméac, 1992, 122 p.

Danis, Daniel. 1993. *Celle-là*. Montréal: Leméac, 1993, 61 p.

-----, *Le pont de pierres et la peau d'image*. Paris: l'école des loisirs, 1996, 94 p.

-----, *Le langue-à-langue des chiens de roche*. Montréal: Leméac, 1998, 77 p.

-----, *Le chant du Dire-Dire*. Paris: L'Arche, 2000, 75 p.

-----, *Terre océane*. Montréal: Dazibao, 2003, 112 p.

-----, *e (un roman dit)*. Montréal: Leméac, 2005, 125 p.

-----, *Kiwi*. Paris: L'Arche, 2007, 41 p.

-----, *Sous un ciel de chamaille*. Paris: L'Arche, 2007, 58 p.

-----, *Bled*. Paris: L'Arche, 2008, 45 p.

Ouvrages et articles de référence sur les œuvres du corpus

Bacquet, Hélène. «Le chant des muets mémoire, parole et mélodie dans Le Petit Köchel de Normand Chaurette, le Chant du dire-dire de Daniel Danis et Les mains bleues de

Larry Tremblay ; suivi du texte dramatique Chanson de Toile». Montréal, Chanson de toile, Mémoire de maîtrise, Québec, Université du Québec à Montréal, 2007, 97 f.

Beauchamp, Hélène, et Gilbert David. *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2003, 436 p.

David, Gilbert. «Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990». Montréal, Université de Montréal, 1995, 902 p.

David, Gilbert. «Dispositifs (post)modernes». *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, vol. 21, 1997, p. 144-157.

David, Gilbert. «Comment se joue la résistance à la représentation ? L'exemple du théâtre de Daniel Danis ». *Études théâtrales*, vol. 43, n°24-25, 2002, p. 63-81.

David, Gilbert. «Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps ». *Études françaises*, vol. 43, n°1, 2007, p. 63-81.

Dion, Robert. «Interprétation et processus judiciaire : Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans et Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues ». In *Le moment critique de la fiction*, Québec: Nuit Blanche, 1997, p. 89-111.

Gagnon-Carignan, Virginie. «Dynamique communicationnelle et aliénation identitaire, étude de la pièce Celle-là de Daniel Danis». Mémoire de maîtrise, Québec, Université de Laval, 2006, 236 p.

Gervais, Bertrand. «Les phasmes de la fin». In *L'imaginaire de la fin*, Montréal: Le Quartanier, 2009, p. 127-164.

Hemmerlé, Marie-Aude. «Daniel Danis, Celle-là». In *Daniel Danis, Celle-là, in Nouveaux territoires du dialogue*, Jean-Pierre Ryngaert et Jean-Pierre Sarrazac (dir. publ.), Arles: Actes Sud, 2005, p. 132-136.

Huffman, Shawn. « Mettre la scène en cage : *Provincetown Playhouse* et *Le syndrome de Cézanne* ». *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 17, n°1, 1996, p 3-23.

Huffman, Shawn. « L'affect en cachot : la sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 1998, 409 f.

-----, « Amputation, Phantom Limbs, and Spectral Agency in Shakespeare's *Titus Andronicus* and Normand Chaurette's *Les Reines* ». *Modern Drama* vol. 37, 2000, p. 64-78.

-----, « Ici comme ailleurs : le territoire de la traduction dans *Les reines* de Normand Chaurette ». *Voix et Images*, vol. 25, no 3, 2000, p. 497-509.

-----, « Modalities of mourning : Lamentation and traumatic grief in the theater of Normand Chaurette ». *Quebec Studies*, vol. 37, 2004, p. 63-78.

Jacques, Hélène. « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana*: ressacs et dérives du sens ». *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n°30, 2001, p. 140-159.

Lesage, Marie-christine. « Archipels de mémoire. L'oeuvre de Daniel Danis ». *Jeu*, vol. 78, no (mars 1996), p. 79-89.

Lesage, Marie-christine. « De l'empreint à l'empreinte: le plagiat dans le *Passage de l'Indiana* ». *Voix et Images*, vol. 25, n° 3, 2000, p. 486-496.

Lesage, Marie-christine. « la dynamique de la mémoire: fragmentation et pensée analogique ». In *la dynamique de la mémoire: fragmentation et pensée analogique*, in *Le bref et l'instantané, à la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir. publ.), Ottawa: Les Éditions David, 2000, p. 173-203.

Moss, Jane. « Still crazy after all these years. The uses of madness in recent Quebec drama ». *Canadian Literature*, vol. 118, 2000, p. 35-45.

- Moss, Jane. «Daniel Danis et la dramaturgie de la parole». In *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Betty Bednarsky et Irène Oore (dir. publ.). Québec: XYZ, 1997, p. 173-203.
- Moss, Jane. «Cendres de cailloux et le langage lapidaire de Daniel Danis». *Dahlousies French Studies*, vol. 42, 1998, p. 173-185.
- Noreau, Denyse. «Le *Stabat Mater II*, oratorio de la douleur». *Voix et Images*, vol. 25, n°3, 2000, p. 471-485.
- Nutting, Stéphanie. «L'Écologie du tragique: *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*». *The French Review*, vol. 71, 1998, p. 949-960.
- Nutting, Stephanie. «La poétique de la détection dans Provincetown Playhouse». *Voix et Images*, vol. 25, n°3, 2000, p. 462-470.
- Riendeau, Pascal. *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'oeuvre de Normand Chaurette*. Québec: Nuit Blanche, 1997, 163 p.
- , «Sens et science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*». *L'Annuaire théâtral*, vol. 21, n°21, 1997, p. 84-101.
- , «L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette ». *Voix et images*, vol. 25, n°3, 2000, p. 436-448.
- Robert, Lucie. «Cryptes et révélations». *Voix et Images*, vol. 27, n°2, 2002, p. 353-360.
- Robert, Lucie. «À l'origine de toutes les origines». *Voix et Images*, vol. 41, n°3, 2006, p. 146-155.
- Ryngaert, Jean-Pierre. «Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme pour les Français : Michel Tremblay et Daniel Danis à Paris». *Annuaire théâtral*, vol. 27, 2000, p. 147-159.

Ouvrages et articles de référence sur le théâtre québécois.

Beauchamp, Hélène, et Gilbert David (dir. publ.). *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2003, 436 p.

Belleau, André. «Culture populaire et culture "sérieuse" dans la littérature québécoise». *Liberté*, vol. 111, 1977, p. 31-36.

Belleau, André. «Code social et code littéraire dans le roman québécois». *L'esprit créateur*, vol. 23, n°2, 1981, p. 19-31.

Belleau, André. «Le conflit des codes dans la littérature québécoise». *Liberté*, vol. 134, 1981, p. 15-20.

Godin, Jean-Cléo. *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque ?* Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2001, 439 p.

Godin, Jean-Cléo, et Dominique Lafon. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Montréal: Leméac, 1999, 263 p.

Godin, Jean-Cléo, et Mailhot Laurent. *Théâtre québécois I*. Montréal: Bibliothèque Québécoise, 1988, 366 p.

Godin, Jean-Cléo, et Laurent Mailhot. *Théâtre québécois II*. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1988, 420 p.

Joubert, Jean-Louis. *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*. Paris : Philippe Rey, 2006, 132 p.

Lafon, Dominique (dir. publ.). *Théâtre québécois 1975-1995*. Montréal: Fides, 2001, 523 p.

Mailhot, Laurent. «Voyagements du théâtre québécois». *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, vol. 27, 2000, p. 16-30.

Robert, Lucie. «Fragments d'une histoire méconnue. Le théâtre vu par les auteurs dramatiques». *Tendances actuelles en histoire canadienne*, 2003, p. 201-215.

Robert, Lucie. « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise. ». *L'Annuaire théâtral*, n°5-6, 1988-1989, p. 163-169.

Vaïs, Michel. *Lectures européennes de la littérature québécoise, Actes du colloque international de Montréal (avril 1981)*. Montréal: Leméac, 1982, 387 p.

Ouvrages de référence sur le théâtre contemporain

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1978, 506 p.

Aristote. *La Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 2009, 141 p.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Circé, 1993, 202 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. *L'avenir du drame*. Paris: Circé, 1999, 212 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Paris: Circé, 2000, 165 p.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir. publ.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Paris: Circé, 2005, 253 p.

Cadre théorique

Deleuze, Gilles, et Félix Gattari. *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie I*. Paris: Éditions de Minuit, 1972, 494 p.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Éditions de Minuit, 1980, 645 p.

-----, *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 2011, 409 p.

Autres ouvrages cités

Artaud, Antonin. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2004, 1792 p.

Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983, 93 p.

Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Le Seuil, 2001, 423 p.

Éliade, Mircea. *Mythe, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957, 311 p.

Foucault, Michel. *Histoire de la Folie*. Paris : Gallimard, 1975, 688 p.

Lyotard, Jean François. *La condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, 2005, 128 p.

Pasolini, Pier Paolo. *Théâtre*. Paris : Babel, 1995, 560 p.

Frontisi-Ducroux, Françoise, et Jean-Pierre Vernant. « Divinités au masque dans la Grèce ancienne ». In *Le masque. Du rite au théâtre*, Odette Aslan et Denis Bablet (dir. publ.). Paris : CNRS Éditions, 2005, p. 19-26.

Nietzsche, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Paris : Le livre de poche, 1994, 183 p.

Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : François Maspero, 1972, 183 p.